

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME DIXIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1893
HERVY DEL.
L. CHAPON



TANAGRA[1]

Il y a vingt ans à peine, il fallait être déjà très savant pour connaître le nom — rien que le nom — de Tanagra. Les dictionnaires d'histoire et de géographie anciennes n'en disaient guère autre chose que ceci : — Tanagra, ville de Béotie, patrie de la poétesse

1. Je souhaite que cet article ne soit pas jugé trop indigne de ceux qui ont été déjà publiés sur le même sujet, dans ce même recueil. On n'a pas oublié que c'est la *Gazette des Beaux-Arts* qui a le plus contribué à répandre en France, dès le lendemain des découvertes de Tanagra, la connaissance et le goût de l'art tanagréen, — grâce surtout à la collaboration du regretté Olivier Rayet, à la science et au talent de qui je suis heureux de pouvoir rendre ici un lointain hommage.

Corinne. — Une ville sans grand prestige, de laquelle il ne restait que des débris de murs, patrie d'une poétesse sans grand renom, de qui il ne reste que des lambeaux de vers..., on pouvait très légitimement ignorer cela.

Mais Tanagra s'est trouvée être aussi la patrie d'un petit peuple de figurines en terre cuite, curieuses à étudier, ravissantes à regarder, qui ont fait leur entrée dans le monde, sans y être attendues, vers l'année 1873 ; et, à cause de celles-ci, le nom de Tanagre, à peu près inconnu la veille, est devenu cher entre les plus chers à ceux qu'intéresse l'étude de la Grèce antique, comme à ceux qu'attire toute manifestation de la beauté. Puis, bientôt, dépassant le cercle des archéologues, des artistes, des collectionneurs, il s'est imposé même au public frivole. Car ces terres cuites, qui devaient prendre place, et une des plus belles places, dans les vitrines de nos Musées et dans les publications archéologiques, étaient promises à une faveur plus haute encore : la Mode devait les pousser parmi les menus objets de luxe et d'art, indispensables élégances des salons, des boudoirs ; et elles y ont fait cruellement tort aux vieillottes statuettes de Saxe, aimées de nos grand'mères.

* * *

Ce qu'était la ville de Tanagre, au IVe et au IIIe siècle avant Jésus-Christ, nous serions aujourd'hui avides de le savoir, et nous ne le savons pas, ou du moins nous ne faisons que l'entrevoir, l'espace d'une seconde, comme dans un éclair rapide dont la lumière s'éteint trop vite. Tout ce que nous en savons, en effet, tient en quelques notes d'un voyageur grec, Héracleidès, qui passa par là vers le milieu du IIIe siècle ; notes intéressantes, précises, sincères de ton, mais d'une brièveté désolante [1]. Le voyageur vient d'Oropos : une étape très courte, trente stades seulement, une simple promenade. La route est sûre, point de détrousseurs à craindre : il a l'esprit libre pour remarquer les oliviers, les beaux vergers plantés d'arbres de toute sorte, à travers lesquels il chemine sans se presser. Il longe la rive gauche de l'Asopos, il est près de franchir un affluent de ce fleuve, le Thermodon, quand tout à coup, après un détour de la route, il voit devant ses yeux surgir la blanche Tanagre, étagée

1. Ces fragments de l'ouvrage d'Héracleidès : Περὶ τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι πόλεων, étaient, jusqu'à ces derniers temps, attribués à Dicéarque de Messène.

sur la pente raide du mont Kérykios, les temples de ses dieux en haut[1], son théâtre un peu au-dessous, et enfin, plus bas, les maisons de ses habitants, blanches et argileuses d'aspect, à cause des briques d'argile blanchâtre dont elles sont construites. Il gravit la montée, il entre dans la ville, et dès l'abord il est charmé par la belle apparence des maisons, garnies de coquettes vérandas, et dont les murailles sont égayées de peintures. — Malheureusement, c'est à cela que se bornent ses observations ; suivent quelques lignes encore sur le caractère des Tanagréens, et voilà tout. Il y en a juste assez pour exciter, sans la satisfaire, notre curiosité. Quel dommage qu'Héracleidès, justement dans une ville dont le séjour lui plut, et dont il eût parlé avec une intelligente sympathie, se soit montré si avare de ses impressions, si sec dans sa description, si indifférent à tout le détail de la vie et des choses ! Quel dommage, en un mot, qu'Héracleidès n'ait pas été un Théophile Gautier, et que, étant à même d'exécuter le tableau complet, il se soit contenté d'un croquis tellement mince et sommaire, en quatre ou cinq traits ! Tel quel, et en raison de sa date, ce croquis demeure précieux. Strabon et Pausanias ne nous donnent sur Tanagra que des renseignements purement archéologiques ou historiques ; par Héracleidès, nous avons du moins une vision — bien abrégée, mais nette — de la riante cité, accrochée en l'air, blanche, ensoleillée, au-dessus des verdures de la plaine fertile.

Aujourd'hui l'endroit est désert où, pendant des siècles, avait existé Tanagra. Son mur d'enceinte est encore debout par places, et des débris de ses temples, de son théâtre, de ses terrasses jonchent le sol ; mais ce sont de pauvres ruines, sans caractère. Tout autour, dans la plaine de l'Asopos et du Thermodon, des vignes, des champs d'orge et de blé ; aux environs, quelques villages et hameaux albanais. Après les fouilles de 1870-1873, on distinguait de loin, en travers des champs, un éventail de grandes lignes qui, partant de l'enceinte de la ville abolie, rayaient de leur blancheur le gris et le vert de la plaine. Vues de près, c'étaient des milliers de petits tas de l'argile blanche que la pelle des fouilleurs avait tirée du sol ; et les milliers de trous correspondant à ces amas de terre marquaient la place de tombes tanagréennes, la plupart rangées en file de chaque côté des voies antiques, selon cette coutume qui faisait de toute ville comme une roue gigantesque posée à plat : — au moyeu, les habita-

1. J'ajoute ici une indication que fournit Pausanias (IX, 22).

tions compactes des vivants, et, en guise de rais, les alignements souterrains, prolongés plus ou moins, des habitations des morts. Sur ces tombes, aucun signe extérieur, les cippes fort modestes qui y avaient été plantés autrefois ayant été, depuis longtemps, renversés et enfouis. Rien, dans ces allées mortuaires, qui rappelât ni le charme calme des monuments du Céramique d'Athènes, ni l'élégant pittoresque de la Rue des tombeaux, à Pompéi, et encore moins la magnificence de désolation et la paix grandiose des ruines de la Voie Appienne, à Rome. Du reste, presque tous ces trous, peu à peu, se sont comblés, et, chaque année, la culture des champs en efface de plus en plus la trace.

Ce n'est point là, en somme, parmi les Albanais de Bratzi et de Skhimatari, qu'il faut évoquer le souvenir de Tanagra, — ni devant les moellons épars à l'endroit maintenant appelé Grimadha, ni devant ces tombes bouleversées et vidées de leur contenu. L'âme de la jolie cité défunte est ailleurs. Elle s'était conservée, des siècles et des siècles, ignorée, dans les frêles figurines de terre cuite compagnes des morts; elle s'est échappée, avec celles-ci, des tombes ouvertes. Il faut aller chercher cette âme, à présent, où sont ces figurines elles-mêmes, dans les armoires des Musées, dans les cabinets des collectionneurs, sur les étagères de quelques salons. Partout où fleurit la grâce de l'une d'elles, d'une seule d'entre elles, c'est là, véritablement, qu'est aujourd'hui Tanagra.

Sur ces petits chefs-d'œuvre tout a été dit déjà, je crois [1]. Mais il y a des choses qui sont si agréables à redire !... Et puis, en certains points, les avis étant divers et contradictoires, il faut au moins choisir, ou se tailler soi-même son opinion.

*
* *

Donc, ces terres cuites ont été trouvées dans des tombeaux. Qu'y faisaient-elles, et à quels besoins des morts étaient-elles censées répondre? Par suite, que représentaient-elles aux yeux des vivants? Question très simple en apparence, et qui ne doit cacher, semble-t-il, aucune difficulté; en réalité, problème très complexe dont la solution fuit toujours, se dérobe aux raisonnements les plus souples comme

1. Je suppose connus de tout le monde, outre les articles de Rayet, l'ouvrage de M. Heuzey, les publications de M. Cartault, et le livre récemment paru de M. Ed. Pottier, dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

aux plus vigoureux. Il y a bien, à Tanagra, toute une catégorie de figurines, la plupart de l'époque archaïque ou du ve siècle, dont la signification religieuse se laisse déterminer sans peine, et l'emploi funéraire aisément expliquer. Mais je parle ici des usages du ive et



JEUNE GARÇON AU REPOS

(Musée du Louvre.)

du iiie siècle, et, exclusivement, de ces statuettes d'un caractère familier, — jeunes garçons et jeunes filles, femmes et enfants, etc., — qui ont fait parmi nous la célébrité de Tanagre, et dont les fines silhouettes, à ce seul nom, se dessinent d'elles-mêmes au fond de notre souvenir. Ainsi, ce sont les plus charmantes de ces créations

de l'art tanagréen, qui, si nous les considérons du point de vue scientifique, nous jettent dans le pire embarras. Au lieu de jouir bonnement de leur charme, nous sommes obligés d'accumuler les explications, les théories; et nous ne sommes même pas assurés, à ce prix, d'aboutir à des conclusions vraies. — Je tenais à en faire d'avance l'aveu, afin qu'on ne s'imagine pas que les raisonnements qui vont suivre causent à l'auteur une satisfaction sans mélange.

Il est à peu près certain, autant qu'on en peut juger aujourd'hui en l'absence de tout renseignement des auteurs anciens, que les Tanagréens du IVe et du IIIe siècle, lorsqu'ils déposaient dans la tombe encore ouverte d'un mort ou sur cette tombe quelques figurines de terre cuite, ne comprenaient pas bien le sens du rite qu'ils accomplissaient, et j'ajoute : ne se souciaient pas de le comprendre. Une coutume, qui venait de loin dans le passé, leur avait été transmise; ils la continuaient sans y réfléchir, sans lui demander sa raison d'être; et ils devaient, à leur tour, la transmettre [1]. La science archéologique d'à présent est plus capable qu'ils ne l'étaient de dire la cause foncière de leur acte; car elle peut remonter le cours de la tradition quasi jusqu'à ses origines, et elle prouve que ces jolies statuettes souriantes, d'une élégance si purement humaine et mondaine, ont remplacé les petites idoles des siècles antérieurs, images de divinités que l'on enfouissait aux tombeaux pour que les pauvres morts ne fussent pas seuls dans la nuit souterraine, que la protection divine demeurât sur eux, qu'ils eussent des guides, des appuis pendant leur long voyage, plein d'horreur et de frissons, au royaume infernal. Mais cette filiation, qu'il me paraît nécessaire d'admettre, explique seulement la présence des figurines dans la tombe; elle ne résout pas, elle ne fait même que rendre plus délicate à résoudre la difficulté principale, laquelle porte sur la nature de ces figurines.

1. Dans la Grèce d'aujourd'hui, quand on demande la raison de tel ou tel usage populaire, on n'obtient souvent d'autre réponse que celle-ci : « Ἔτσι ἔκαμαν οἱ πατέρες μᾶς (nos pères faisaient comme cela) ». Cette réponse, qui n'apprend rien, est pourtant très caractéristique; c'est l'équivalent, en grec moderne, de la formule si fréquente dans les décrets religieux des cités antiques : κατὰ τὰ πάτρια (conformément à la coutume des ancêtres). Les exemples ne manquent pas de la persistance de certains rites, funéraires ou autres, malgré que le sens exact en soit oublié de ceux-là mêmes qui en conservent soigneusement la tradition. On peut bien croire qu'il en était ainsi à Tanagre, au IVe siècle, pour les figurines de terre cuite offertes aux morts. Un curieux de ce temps-là, qui se fût enquis de la raison de cette offrande, aurait dû se contenter, sans doute, de la réponse que j'ai dite plus haut : « Ainsi faisaient nos pères. »

Il est vrai que, si l'on en croyait M. Heuzey, cette difficulté n'existerait pas ou n'existerait qu'à peine. D'après ce savant, les figurines ont bien pu changer d'aspect, mais non pas de nature. « La main plus souple des modeleurs, dit-il [1], a cherché à les parer des grâces de la vie ; mais leur caractère mythologique n'en subsiste pas moins. On reconnaît encore les anciennes divinités protectrices, et à côté d'elles se forme un cortège d'êtres plus familiers, mais qui ne sont pas pour cela plus réels : nymphes et génies du monde souterrain, qui tendent à se confondre avec les ombres mêmes dont il est peuplé, et portent les poétiques emblèmes du culte des morts et de la vie élyséenne; créations légères, indécises, suspendues entre le monde idéal et le monde réel, destinées à égayer la solitude du tombeau et à déguiser la laideur de la mort sous de riantes images. » — Tous ceux qui ont lu les études que M. Heuzey a consacrées à la démonstration de ses idées, en ont admiré la science et savouré le charme; mais tous n'ont pas été convaincus. Avec un grand effort d'analyse, beaucoup de dextérité, une exquise adresse à tirer parti des moindres détails favorables, et en prêtant aux modeleurs tanagréens tout son propre savoir d'archéologue et son goût personnel de la symbolique, M. Heuzey a entrepris d'élever à la dignité de déesses quelques-unes des figurines de Tanagra, choisies entre celles qui n'offrent pas de signe évident de leur divinité. Il n'y a réussi qu'à moitié, et encore ne s'est-il attaqué qu'à un nombre de types très restreint : les autres lui échappent. Depuis, M. Heuzey a senti la nécessité « d'élargir et de corriger son système, de manière à tenir compte des notions complexes qui, de différents côtés, sont venues se confondre dans l'usage traditionnel » des terres cuites funéraires. Mais enfin ce système, élargi et corrigé, reste toujours un système de pure mythologie. C'est un voile de symbolique qui est jeté, d'une main délicate, sur le petit monde tanagréen, — voile léger, aux nuances changeantes suivant les cas, transparent quand il le faut, tissu avec une habileté consommée, et qui est lui-même une délicieuse œuvre d'art. Seulement, beaucoup sont d'avis que ce voile doit être enlevé. Les théories les mieux combinées et les plus séduisantes ne sauraient prévaloir contre l'impression de réalité franche et simple et nette, éloignée de

1. Cette citation, qui n'est pas rigoureusement textuelle, est empruntée à une lecture *Sur les origines de l'industrie des terres cuites*, faite par M. Heuzey à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (17 novembre 1882) et reproduite dans la *Chronique des Arts*, n°s 1, 3 et 9 de 1883. Voir aussi l'Atlas des *Figurines antiques du Louvre*, page 16 et Préface.

toute mythologie et de toute symbolique, que donnent irrésistiblement à des yeux non prévenus la plupart des statuettes de Tanagra. Telle est la constatation essentielle qu'on ne peut se dispenser de poser d'abord, quelque difficulté qui en doive résulter.

Difficulté sérieuse : comment, en effet, des hommes dont la piété gardait, sans la discuter, la tradition passivement subie, ne l'ont-ils pas gardée telle qu'ils l'avaient reçue, dans sa forme primitive, consacrée par l'usage de plusieurs centaines d'années? Comment, si rien n'avait été modifié dans l'accomplissement du rite, les petites idoles funéraires, les seules quasi que le v[e] siècle connût encore, se sont-elles la plupart changées si promptement, au siècle suivant, en des personnages quelconques, pris au hasard dans la rue?

Il faut, pour rendre compte de cette transformation, accorder beaucoup à l'esprit du temps [1]. Le IV[e] siècle marque, dans l'histoire du génie grec, une époque de renouvellement; on a dit parfois : époque d'émancipation, — terme inexact, car jamais génie national ne fut plus libre dans sa croissance que celui de la Grèce antique, et ne sentit moins le besoin de s'émanciper, n'ayant été gêné d'aucune entrave. Ce qu'on doit dire simplement, c'est que ce génie, arrivé au plus haut de son progrès, ne s'arrête ni ne décline, mais qu'il continue à se développer en largeur, qu'il découvre un domaine nouveau à exploiter, et l'exploite en restant digne de son passé. Le sentiment religieux et moral a donné leur unité fondamentale aux productions tant littéraires qu'artistiques du siècle de Périclès; l'unité de celles du IV[e] siècle se trouve dans l'observation humaine, étude de l'homme et de tout ce qui touche l'homme, entreprise à la fois de tous les points d'où l'homme peut être observé et étudié. La maxime qu'avait empruntée Socrate au temple de Delphes pour en faire sa formule de vie, semble être devenue, au IV[e] siècle, l'unique programme de tous, artistes et penseurs; il ne s'agit pour tous que de connaître l'homme et de le révéler à l'homme. Alors, ce n'est pas seulement la philosophie qui descend du ciel sur la terre; l'art aussi quitte l'Olympe pour l'agora; et la poésie, la « langue des dieux », cède le premier rang à la prose. Praxitèle, puis Lysippe ramènent peu à peu la sculpture du monde des immortels à celui des vivants, matière moins noble sans doute, mais plus variée. Après Zeuxis et Parrhasios, qui avaient déjà montré quelque goût pour les sujets familiers, Pausias lance la peinture de genre et Apelles exécute quantité de portraits. Ménandre,

1. Rayet pensait de même (voir ses *Études d'archéologie et d'art*, page 301).

dans ses comédies, qui ne ressemblent guère à celles d'Aristophane, ne fait que rendre à la société de son temps ce qu'elle lui a prêté. Même avant Ménandre, si forte était cette tendance à l'observation réelle et actuelle, qu'un genre littéraire nouveau en était né spontanément : les *mimes* de Sophrôn, dont nous pouvons aujourd'hui avoir quelque idée par ceux d'Hérondas, n'étaient, sous leur prose légère



VIEILLE NOURRICE ASSISE

(Musée du Louvre.)

et cadencée, que de petites scènes vivement saisies dans le fourmillement de la vie, d'élégants et amusants « instantanés » des mœurs contemporaines.

Si les *coroplastes* de Tanagre avaient échappé à cette complète rénovation de la pensée et de l'art dans la Grèce du IVe siècle, c'est qu'ils n'eussent été ni des artistes ni des Grecs. Artistes, nous savons à quel point ils l'étaient, beaucoup plus qu'on ne le croyait autour d'eux et qu'ils ne le croyaient eux-mêmes ; les petites œuvres sorties de leurs mains témoignent de l'extrême délicatesse de leur sens

artistique, comme de la naturelle sincérité avec laquelle ils exprimèrent ce qu'ils avaient vu et senti. Nous ne saurions nous les figurer fermant les yeux aux nouveautés de leur temps, endormis et inertes sous les stimulantes impulsions qui leur venaient du dehors. D'autant plus qu'ils étaient des Grecs, c'est-à-dire qu'ils participaient de cette intelligence vive et mobile, curieuse et chercheuse, incapable d'un repos prolongé, qui ne s'arrêtait guère au but une fois atteint, mais bientôt se remettait en quête, qui avait entrevu qu'il existe plusieurs espèces de beauté, et était animée de la noble ambition de les réaliser toutes. Il est donc naturel qu'eux aussi, les « modeleurs de poupées », comme on les appelait, aient éprouvé, au IVe siècle[1], le désir de renouveler les sujets où leur modeste invention s'était jusqu'alors exercée. Ils y étaient, d'ailleurs, sollicités d'une façon directe : de si loin, en effet, qu'ils suivissent les grands sculpteurs et les grands peintres, ils les suivaient cependant; sans renoncer à leur libre allure, c'est de ceux-ci pourtant qu'ils recevaient la direction générale; ils se frayaient eux-mêmes leur petit sentier, mais sans s'écarter beaucoup de la large route où marchaient leurs guides glorieux. C'est pourquoi, lorsque leurs maîtres commençaient à délaisser les anciens types de l'art, ils devaient, eux aussi qui les regardaient de loin, sentir dans leur esprit des idées plus jeunes s'éveiller et, dans la terre pétrie sous leurs doigts, naître des formes nouvelles.

Pour s'opposer à l'essor de ces formes nouvelles, était-ce un obstacle que leur nouveauté même et leur non-conformité aux traditions de l'usage funéraire? Autrement dit, les fabricants de terres cuites, en modifiant, comme ils firent, leurs produits, ne devaient-ils pas heurter les habitudes et, partant, provoquer les répugnances de leur clientèle? Là est toujours la difficulté principale.

On a essayé très habilement de l'atténuer, en distinguant dans l'ensemble des figurines, entre les deux extrêmes, des types de transition, où le sens religieux et symbolique serait allé en s'adoucissant de plus en plus jusqu'à se perdre tout à fait, et grâce auxquels l'esprit public se serait aussi peu à peu dégagé de la gaine de ses croyances étroites. Sans doute, ces types mi-parti existent; mais, d'abord, ils ne sont pas nombreux; puis, ils sont bien voisins, pour le style et la date, des types nouveaux dont ils sont censés expliquer la venue; en

1. A plus forte raison au IIIe siècle, si, comme on l'a dit et comme il est possible, on doit faire descendre jusqu'à ce siècle la majeure partie des terres cuites de Tanagra.

sorte que la transition, qu'on attendrait prudente et lente, tourne de court. Au fond, rien n'est moins surprenant : s'il est vrai qu'en art comme ailleurs il n'y a pas de révolution qui ne soit préparée, il est vrai aussi que le travail de préparation peut s'être poursuivi sourdement, et le résultat en éclater tout d'un coup. Il n'est pas indispensable que tous les degrés intermédiaires, que notre logique aperçoit entre deux types éloignés, aient été l'un après l'autre aperçus également de l'artiste. L'art grec s'est renouvelé, — et, d'une façon générale, l'art se renouvelle, — moins par raisonnement que par instinct.

Peut-être donc ne faut-il pas trop sacrifier à la recherche de ces sujets de transition, lesquels, du reste, sont moins nécessaires qu'on ne croirait pour justifier le complet changement des habitudes du public. Il me paraît qu'un tel changement, qui, au vi^e^ siècle et au ve encore, serait à peine vraisemblable, vers la fin du ive siècle se laisse beaucoup mieux comprendre. A ce moment, la vraie foi religieuse est morte, comme l'énergie politique est usée. Épicure relègue les dieux hors du monde, très loin; et le sentiment qu'on garde pour eux n'est qu'une juste déférence — rien de plus — pour des personnages vieillis qui eurent un rôle considérable dans leur temps. Des anciennes croyances, il ne subsiste plus guère que les pratiques, l'enveloppe extérieure; et l'enveloppe, quand elle est vide, n'est-elle pas plus exposée à se déformer? Qu'on ne croie pas que cet alanguissement de la foi se rencontre seulement chez quelques-uns : c'est le fond même de l'histoire morale de l'époque. Aussi bien, en Grèce, dans ces petites cités où tout était exposé en pleine lumière, systèmes des philosophes et productions des artistes, les idées nouvelles ne pouvaient rester longtemps le privilège d'une élite; tous, jusqu'aux plus humbles, les respiraient dans l'air. Est-il si étonnant, dès lors, qu'à Tanagra l'on n'ait pas su conserver dans leur rigueur première des habitudes religieuses qui n'étaient plus que des gestes sans valeur précise, qui ne répondaient plus au sentiment intérieur, et que la routine seule protégeait?...

En résumé, les jolies terres cuites de Tanagra continuent, dans les tombeaux du ive et du iiie siècle, les petites idoles déposées aux tombeaux des âges précédents; mais elles les continuent, comme les œuvres contemporaines de la littérature et de l'art continuaient celles du ve et du vi^e^ siècle, c'est-à-dire en ne leur ressemblant pas du tout, ni de forme ni d'intention. Il est certain que les coroplastes, si chétifs ouvriers qu'ils fussent, n'ont pas vécu à l'écart de leur

temps, et que l'esprit de ce temps, dont on constate partout les effets, ne s'est pas arrêté au seuil de leurs boutiques. Quant au public qui achetait leurs produits, il était devenu indifférent à leur signification rigoureuse; il ne trouvait plus dans sa foi éteinte de raison pour préférer tel type à tel autre; sa croyance n'avait plus assez de ressort pour résister au charme de la curiosité et à l'attrait du nouveau, si puissant toujours sur l'âme des Grecs. — On racontait dans l'antiquité que, lors des premiers essais de la tragédie, un poète, lassé de l'éternelle légende de Dionysos, se mit à parler d'autre chose dans ses vers, sans se préoccuper si cela plaisait ou déplaisait au dieu; et l'on s'intéressa fort à cette hardiesse. Il y eut bien quelques spectateurs, plus strictement religieux que les autres, ou simplement grincheux, qui crièrent : « Où est Dionysos dans tout cela? » On les laissa crier, et il n'en fut pas plus. La satisfaction intellectuelle l'emporta sur l'exacte dévotion. Quelque chose d'analogue semble s'être passé au IVe siècle, dans les rites funéraires de Tanagra. Les terres cuites nouvelles, moins orthodoxes que les anciennes, mais plus piquantes d'aspect, séduisirent le public. Il y eut peut-être quelques obstinés qui réclamèrent encore les images symboliques suivant l'ancienne formule, et, sans doute, on leur fournit ce qu'ils voulaient; mais, à en juger par le contenu des tombes tanagréennes, les réclamations de ce genre ne furent point nombreuses, — et personne de nous, je pense, n'aurait l'affreux courage de s'en plaindre.

HENRI LECHAT.

(*La fin prochainement.*)



ARTISTES CONTEMPORAINS

ARNOLD BŒCKLIN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Derrière ces dates de la vie de Bœcklin et derrière les titres de ces tableaux qui n'ont point leurs modèles dans la réalité, on a pu deviner déjà une personnalité d'artiste infiniment mobile, toujours toute concentrée sur elle-même, et habituée à vivre dans un monde de rêve et de fantaisie. Tels sont en effet les traits fondamentaux du tempérament de Bœcklin, tempérament singulier, formé des qualités les plus anormales et les plus contradictoires : nous y trouvons réunis la vigueur physique d'un athlète, une imagination presque absolument indépendante du monde extérieur, une pénétrante raison, un sentiment passionné, une finesse d'œil extraordinaire pour les éléments étranges et exceptionnels de la nature, enfin une mémoire incroyable, conservant indéfiniment les impressions une fois reçues, une mémoire telle, que presque jamais Bœcklin n'a pris d'esquisses sur nature. On pourrait joindre encore à toutes ces particularités une disposition spéciale de la rétine qui paraît ne percevoir au dehors que les formes gigantesques et les couleurs violentes. Il faudrait y joindre encore ce qui vient à Bœcklin de la race dont il est sorti : son énergie obstinée, son désir presque maladif d'indépendance, son goût de la solitude : tout cela mis au service de l'art, relevé et anobli par la contemplation familière d'une nature entre toutes

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. IX, p. 306.

poétique et grandiose. Et il y a enfin cette vie dont nous avons raconté les faits principaux, une vie errante, propre à développer chez l'artiste la notion des situations les plus tragiques, comme aussi à fortifier son humour et son ironie; il y a cette fréquentation du monde antique qui a achevé d'arracher Bœcklin à la réalité présente.

Le tempérament de l'homme privé, chez Bœcklin, n'est pas moins étrange ni moins fait de contrastes que le tempérament artistique. Ses amis l'ont vu passer sans cesse du désespoir et de la mélancolie à une jovialité de bon géant, d'une ardente passion au calme le plus complet. Ils l'ont vu tantôt méfiant, sceptique et renfermé, tantôt plein d'expansion et de gaieté, tantôt encore abandonné et bon enfant comme un bourgeois suisse.

Mais quelques anecdotes vaudront mieux que tous les raisonnements pour vous faire connaître ce caractère singulier.

En voici une qu'a rapportée le comte Schack dans son livre sur la formation de sa galerie. Un soir, entrant à l'improviste dans l'atelier de Bœcklin, le comte Schack vit le peintre se lever en sursaut de son tabouret, avec tous les signes de l'effroi : sur le chevalet, il aperçut l'ébauche encore presque informe d'une forêt. Et comme il demandait à Bœcklin le motif de son effroi, Bœcklin lui répondit que toute la journée depuis le matin il était resté là immobile devant la forêt ébauchée, dont l'idée lui avait été suggérée par un passage du Tasse ou de l'Arioste, et qu'il n'avait pas cessé de rêver aux prodiges qui s'y étaient accomplis. Un autre peintre aurait copié une forêt, il aurait fait venir des modèles, il aurait cherché des mouvements et des poses capables de bien traduire le sujet qu'il voulait traiter, Bœcklin se contentait de rêver, sûr de trouver dans ses rêves assez de matière pour sa peinture.

L'anecdote suivante a été racontée par M. Pecht. A Rome, les amis de Bœcklin s'étaient employés à lui faire obtenir la commande d'un tableau pour une dame de la haute société romaine, et le peintre, ignorant comme il était des usages du monde, avait imaginé de mettre dans ce tableau destiné à une dame (et dont M. Pecht néglige de nous dire le sujet) une sensualité si débordante que la dame s'était jugée offensée et n'avait consenti qu'à grand'peine à acheter à Bœcklin un autre tableau en remplacement de celui-là.

Le célèbre marchand de tableaux berlinois Gurlitt, mort récemment, et qui a eu l'honneur d'avoir le premier lutté pour introduire à Berlin le goût de l'art de Bœcklin, m'a raconté il y a quelques années une autre anecdote, qui jette un jour singulier sur l'humour

excentrique du peintre suisse. A Zurich, un jour, Bœcklin s'était obstiné à prendre place aux premiers rangs d'une salle de concert, malgré que la salle fût bondée; il était entré presque de force, s'était carré bien en vue, puis avisant un brave gros Suisse tranquillement assis, il demanda tout haut à Gurlitt s'il le croyait plus fort que cet homme, et capable de le flanquer à terre : car, jusque dans sa vieillesse, il a gardé une force musculaire prodigieuse.

*
* *

L'originalité de Bœcklin s'est manifestée de très bonne heure dans sa peinture, tant pour ce qui est de l'invention des sujets que pour la technique. Ce n'est guère que dans ses premières œuvres que l'on trouve une trace d'influences étrangères. Ces influences sont, notamment, celles de son maître Schirmer, de Corot, dont il paraît avoir vu et admiré les premières œuvres pendant son séjour à Paris, mais surtout du Poussin, qui pendant toute sa jeunesse lui a servi de modèle pour la calme et simple grandeur de ses lignes et de son coloris. Mais Bœcklin n'a pas tardé à secouer toutes ces influences pour aller seul dans sa voie; et son originalité y est devenue si forte et si singulière qu'il faut, pour trouver quelqu'un de qui le rapprocher, remonter jusqu'à Giorgione. Par plus d'un point, en revanche, il rappelle le glorieux maître vénitien : ainsi, par l'éclat profond et la délicate harmonie de ses couleurs, par la vie surnaturelle dont il anime ses figures.

Comme Giorgione et tous les anciens, Bœcklin attache une importance capitale à la composition : sa composition est d'ailleurs magistrale et, à ma connaissance du moins, absolument impeccable. Il s'entend comme il convient à subordonner tous les détails à un point central. Avec cela, coloriste de race, véritable musicien de la couleur, aussi habile à produire l'effet par les plus douces harmonies que par les contrastes les plus hardis. Sa couleur apparaît comme le vêtement nécessaire de ses pleines, massives, sculpturales figures d'hommes et de bêtes, étranges figures qu'on dirait tirées d'un monde préhistorique.

Pour donner à ses tableaux cette puissance de vie en quelque façon démoniaque, Bœcklin se sert d'une technique de son invention, dont il garde d'ailleurs le secret pour lui seul. Cette technique consiste en réalité à peindre les premiers fonds à la détrempe et à y joindre ensuite le vernis : Bœcklin obtient ainsi, comme les peintres

anciens, une lumière, une profondeur et un relief qu'on ne trouve point chez les peintres d'aujourd'hui. Et cette technique, et l'apparence extérieure qu'elle donne à ses œuvres, achèvent encore de nous le faire voir tel que nous l'a montré l'étude de sa vie, occupé à concilier dans une intime union le romantisme allemand et la beauté antique. Une union de ce genre n'était possible que sur le seul terrain où l'antiquité et le romantisme pouvaient se rencontrer, sur le terrain des mythes naturalistes. C'est aussi à ces vieux mythes que Bœcklin s'est toujours adressé de préférence pour satisfaire à la fois son goût germanique de légendes fantastiques et son goût de panthéisme classique. Ses types d'hommes, de demi-dieux, d'animaux, sont conçus la plupart en dehors de toute tradition : ce sont les produits parfaits d'un monde idéal, construit par l'artiste avec les éléments les plus bizarres, les plus fantastiques, les plus poétiques du monde réel. Et une telle beauté les anime, une beauté si directement issue de la pure inspiration hellénique, que les sujets de genre les plus légers atteignent tout de suite aux proportions d'œuvres monumentales et hautement classiques.

Qu'il s'agisse d'exprimer la joie la plus abandonnée ou la plus profonde mélancolie, Bœcklin met à tout ce qu'il fait le même art et le même génie. Sa fécondité est si grande que nous ne pouvons même nommer ici ses œuvres principales, sans compter les compositions de moindre importance, qui sont innombrables. Je me bornerai donc à citer brièvement les pièces tout à fait capitales.

C'est d'abord, dans le style pittoresque, la *Villa au bord de la mer*, tout imprégnée encore d'une conception historique de l'antiquité. La mer pousse ses puissantes vagues contre le rivage, d'où s'élance un rocher couronné d'une villa romaine. Au bord du rocher, des cyprès ployés par le vent. Autour de la villa, un grand jardin. Tout cela se reflète dans l'eau sous la douce et triste lumière du soleil couchant. Et, en harmonie avec l'expression de mélancolie du paysage, une figure de femme vêtue de noir s'appuie contre le rocher, contemplant la vaste solitude de la mer.

Voici maintenant l'*Ile de la Mort*, le plus important des paysages expressifs de Bœcklin. La moitié d'un petit cratère volcanique se dresse à quelques centaines de pieds au-dessus du niveau de la mer, tandis que l'autre moitié s'est affaissée sous les vagues. La partie restée debout, avec son gigantesque profil, renferme une cour bordée de hauts et noirs cyprès que clôt, du côté de la mer, un mur bas



JOUR DE PRINTEMPS, PAR ARNOLD BŒCKLIN.
(D'après la gravure de Max Klinger.)

coupé d'un porte. Le mur du rocher est percé de fenêtres et d'ouvertures attestant une galerie souterraine dont la destination funèbre est assez indiquée par des cercueils et des urnes. On aperçoit un cercueil dans une barque qui vient d'atterrir à cette nécropole. Un ciel d'un bleu intense, enflammé par places, enveloppe ce merveilleux paysage, d'un ton mineur si marqué. Le rocher se reflète dans l'eau immobile. Et un solennel silence sépulcral se répand sur l'ensemble.

Citons encore le *Jour de printemps*. Une prairie coupée de ruisseaux et parsemée de fleurs avec de grands hêtres aux troncs blancs; plus loin, une villa italienne entourée d'une ombre épaisse; au fond, une large prise d'eau. Tout cela dans un ciel crépusculaire, nuageux, un beau ciel bienfaisant. Un vieillard se tient debout, pensif, au bord de l'eau; au premier plan, un couple amoureux folâtrant au son d'un luth; près de la villa, des enfants taquinant une jeune fille. C'est tout un tableau de la vie humaine, dans ce délicieux paysage, qui nous fait pénétrer en outre dans la vie profonde et éternelle de la nature.

Dans d'autres peintures l'élément tragique se tempère d'un étrange humour. Ainsi dans le *Combat des centaures*, où Bœcklin a symbolisé la furie des forces naturelles, cinq centaures gigantesques sont occupés à une lutte fantastique, combattant des poings, des dents, des sabots, se défiant avec des regards farouches et pleins d'une cruauté sensuelle. Chez Rubens seulement on trouverait un pendant à cette débauche de mouvements, à cet emmêlement de membres. Et derrière cette bruyante tragédie des éléments se déploie la paix solennelle d'un paysage héroïque, où un groupe d'arbres surtout se détache, délicatement éclairé d'un pâle rayon de soleil.

Et ce même artiste si pathétique a mis dans d'autres œuvres une jovialité si franche et si épanouie que l'art allemand n'a rien à lui opposer dans ce genre pourtant si allemand. Ainsi dans l'*Idylle marine*, un chef-d'œuvre de coloris comparable à l'*Ile de la mort*. Sur un rocher plat au milieu de la mer, une puissante figure de femme nue est couchée, dans une pose débordante d'abandon et de sensualité. Ses formes sont d'une vigueur élégante et souple. Ses yeux noirs expriment les passions immodérés d'une créature primitive; de longs cheveux d'un blond rouge sont répandus sur la blancheur de son corps. De sa main gauche à demi plongée dans l'eau, elle joue avec la tête poilue et repoussante d'un serpent marin, qui s'enroule



A. BOECKLIN PINX. L. MULLER SC.

LES PÊCHEURS DE SIRÈNES

(Collection de M. L. de Lieben à Vienne.)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon & Ardail Paris

en volutes colorées autour de son corps. Et à côté de la femme, un affreux et joyeux triton, assis dans une pose comique, souffle dans une conque.

Voici les *Sirènes et Tritons* du Musée de Munich [1]. Au milieu des flots s'est rassemblée une joyeuse compagnie de nymphes et de tritons. C'est d'abord une jeune et belle sirène qui nage précipitamment, escortée d'un triton à face d'ivrogne qui rit d'un rire faunesque. Plus loin, un homme à figure de grenouille se joue dans l'eau. Au sommet d'une vague énorme surgit un centaure marin, à la face terrible, et d'un type tout à fait particulier à l'art de Bœcklin; sa poitrine se gonfle, ses bras se dressent, son corps s'agite pour étreindre une nymphe qui s'enfuit. Qui n'a pas vu cette peinture merveilleuse ne peut imaginer la fraîcheur de jeunesse, la vie, le mouvement, la couleur qui l'animent, groupant dans un ensemble éclatant, solide et vibrant, ces personnages fantastiques. Rien n'égale la beauté, la puissance, la vérité de cette mer et de ce ciel, que le peintre a su rendre dans un véritable éclair de génie.

Dans cet ordre d'idées, à la fois panthéiste, mythologique et humouristique, Bœcklin a peint des choses exquises, dont on a pu voir quelques-unes à l'exposition internationale de Munich, de 1891, et notamment le délicieux et lumineux chef-d'œuvre, intitulé *Pêcheurs de Sirènes*, qui appartient à L. de Lieben, à Vienne.

Je veux citer enfin un tableau de petites dimensions qui témoigne de l'influence exercée dans ces dernières années sur le génie de Bœcklin par le spectacle des mœurs de son pays natal. J'y vois mêlées la beauté de formes de Holbein et la fantaisie de Dürer; et ce petit tableau me paraît digne d'être placé à côté de l'*Ile de la Mort* et de l'*Idylle marine*, tant il est imprégné de profond sentiment et de vie intérieure. C'est l'*Ermite*. Un vieil ermite se tient debout à l'entrée de sa cellule; il joue, sur un violon, sa prière du soir devant une statue de la Vierge. Cependant les anges volètent autour du vieillard, dans une éclatante lumière de miracle. L'un sourit à son jeu, l'autre regarde par la fenêtre latérale, et le vieillard ingénu continue à jouer sans s'apercevoir de rien. Sa douce silhouette, l'expression pieuse de son attitude, la délicatesse du coloris de l'ensemble, tout cela est d'une beauté et d'un charme impossibles à décrire.

1. V. les gravures publiées dans la première partie de cette étude.

*
* *

Bœcklin a lutté pendant une longue vie contre la résistance de ses contemporains, affirmant d'année en année avec plus d'éclat sa puissante personnalité. Sa manière est tellement le produit de son tempérament personnel qu'elle ne paraît guère devoir trouver de continuateurs. Et de fait on ne peut dire que Bœcklin ait jamais fondé une école, au sens strict de ce mot, encore que de nombreux peintres l'aient plus ou moins imité. Mais son influence s'est répandue bien au delà de ces imitations. Il a fécondé de son génie trois hommes d'un talent exceptionnel dans la génération qui l'a suivi ; le peintre graveur Max Klinger, en qui l'on reconnaîtra bientôt le plus personnel des artistes allemands depuis Dürer ; Hans Thoma, moins génial, mais d'un esprit si profondément germanique ; enfin M. Stuck, qui a hérité du sentiment antique du maître bâlois. C'est assez dire que, en outre de son originalité personnelle, Bœcklin aura encore été un des promoteurs de l'art allemand de son époque.

FRANZ-HERMANN MEISSNER.



LES SALONS DE 1893

(DEUXIÈME ARTICLE.[1])

II

DESSINS, GRAVURE, ARCHITECTURE



C'EST aujourd'hui comme un accord tacite entre les exposants et le jury; les dessins n'ont aux Salons qu'un accès de pure bienveillance. Ils s'admettent au hasard, un peu dans l'intention de garnir des espaces nus, et leurs auteurs consentent *in petto* un renoncement aux médailles, sauf qu'ils occupent en peinture ou en statuaire une situation reconnue et distinguée. Pourtant, si l'on y veut bien prendre garde, le dessin par sa qualité de succédané, de moyen inspiré, par la franchise plus jeune de son expression, note excellemment les mérites ou les défauts de l'école contemporaine. Ce que les emballés n'osent point toujours mettre sur une toile, ils l'inscrivent au crayon, le risquent au pastel, et, faute d'entendre crier gare, s'autorisent à tenter le grand jeu l'année suivante. D'où quelques intempérances signalées de Salon en Salon, glissées bientôt parmi les peintures, et qu'on se rappelle avoir jadis entrevues dans leur chrysalide esquissée.

Au Champ-de-Mars, où l'ostension de ces œuvres est moins intéressée, où l'on a plus de chance aussi de recevoir un bon accueil, c'est le « désorbitisme » installé, la névrose introduite, la porte

2. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 441.

grande ouverte à tous les délires. Sans prudhommiser de trop, ne craint-on pas à la fin que tant de cas morbides offerts à nos cervelles fatiguées, jetés sous nos yeux comme des rêves mauvais, n'arrivent à grandir le nombre des cérébraux professionnels ? Nous voici en face d'un problème singulier dont les conséquences n'ont point encore été justement prévues. C'est que plus une œuvre de l'esprit se présente comme déréglée, rompant avec les pauvres vieilles lois de notre entendement, plus elle a chance de passionner les gens voués par genre à l'adoration des cas exceptionnels. Le mal n'est point nôtre, ni très neuf ; on le connaissait au temps d'Andersen, qui en a fait un ravissant conte.

C'était un grand-duc, chef d'État et partant obligé d'entendre un peu à droite et à gauche pour se garder un terrain électoral. Certain aigrefin, le sachant naïf et ayant aussi pesé au fond la bêtise et l'orgueil de son peuple, s'en vint lui proposer une chose extraordinaire. On avait récemment, disait-il, inventé l'étoffe la plus merveilleuse, la plus fine, la plus singulière qu'on pût imaginer. Le tissu en était si impalpable que seuls les gens en état de grâce le pouvaient apercevoir ; les pécheurs ne le voyaient plus du tout. Voici le grand-duc un peu gêné quand on lui présenta le fameux drap, car il lui parut qu'on ne lui montrait rien ; mais, par crainte de froisser un notable fournisseur, il consentit à laisser prendre mesure, à essayer, et finalement à revêtir le costume taillé dans l'étoffe sans pareille. Toute la cour fut unanime à en louer la magnificence, et lui qui ne pouvait s'inscrire en faux parce qu'il eût ainsi avoué l'état de son âme, se mit en posture d'aller au temple, à pied par les rues de la ville. Il cheminait fièrement sous un dais, portant la couronne et la main de justice, provoquant des exclamations enthousiastes, quand un gamin, peu au fait des subtilités, s'avisa de crier que le prince était nu. Diable ! si cet enfant, qui ne pouvait avoir péché encore, disait ceci, c'est que ceci devait être. Alors chacun de penser : Mais oui le prince est nu ! Certains l'osèrent dire, d'autres le répétèrent. A présent personne n'avait jamais vu autre chose, on s'en voulait d'avoir été dupé, surtout le grand-duc...

Nous en sommes en art, en littérature, en musique à ce pareil respect humain. Des malins s'extasient parce que leur intérêt est de s'extasier ; ils ont découvert des formules, des moyens supérieurs, de sublimes idées. Seuls les bien nés, et les nobles entendements les peuvent comprendre ; que les médiocres raillent, on n'en a souci. Or, cette crainte d'infériorité mentale et de faiblesse est pesante aux

orgueilleux ; tant vaut paraître à défaut d'être. Et c'est la foule qui loue, qui se meurt d'enthousiasmes splendides. On dit : En vérité ! je ne saisis pas très bien, mais l'intention est adorable ! Cet œil dans le ciel, cette tache dans les nues note si joliment l'ubiquité divine ou la perfidie des océans ! Des esprits ouverts impriment l'explication que l'artiste n'avait point toujours trouvée, et ceux qui redoutent d'être taxés approuvent et corroborent. Un rustre passe ; il proclame l'invention idiote ; on hausse les épaules.

C'est que nous sommes si bien bernés, que même l'enfant du grand-duc n'aurait plus créance, il serait fouetté et fourré au pain sec.

Le Champ-de-Mars est le lieu choisi par les religieux de cette observance, dosimétreurs de symphonies, promoteurs de consonnances, guetteurs de mots compliqués et de phrases entortillées. A ceux-là d'autres plus avisés se viennent joindre qui auraient la plus grande honte d'être compris tout de suite. Plusieurs ne daignent révéler qu'un très petit bout de leur pensée, comme s'ils jugeaient les spectateurs incapables d'entendre le tout. Alors ce sont des impressions fugitives, tenues à leur minimum d'intérêt, des taches jetées dans un moment de fièvre, comme les sibylles lançaient leurs prophéties au nez des gens crédules. Les étrangers surtout ont de ces façons, qui nous empruntent nos folies en les exagérant à la mode des races primitives et croyantes. Certes M. de Groux est un convaincu, il ne peut pas ne pas l'être. Mais envisagez ses apocalypses multicolores, où dans une *olla podrida* dynamiteuse vous rencontrerez à la fois Courbet, Manet, Téniers, Goya et des tapis de Turquie, et dites que vous en subissez le charme ! Je ne comprends pas, nous ne comprenons pas, vous ne comprenez pas ; gardez-vous toutefois de le dire, parce que des personnes comprennent qui l'assurent et ne sont point de la cour grand-ducale célébrée par Andersen.

On exprime qu'il faut un puissant tempérament de dessinateur pour tenter ces facéties. Je l'imagine de reste, mais ce n'est point pour rassurer. Si les forts en orthographe s'ingénient à faire exprès des fautes, que va devenir Chapsal, notre mentor, toute notre gloire? Si pour s'entendre sacrer maître ès arts il suffit de jouer du flageolet avec son nez, ou d'inscrire des graffitti sur des murailles immaculées, nous avons à Paris bon nombre de sérieux artistes dans ce genre, et le Champ-de-Mars va paraître bien petit à la prochaine...

La faiblesse de ces volontés outrancières saute aux yeux. Plus on les monte, plus on surprend que depuis vingt siècles pleins les plus

audacieux chercheurs n'ont su rencontrer mieux que ceci : un crayon sur une feuille de papier. La véritable innovation serait de produire un bonhomme parlant ou gesticulant, une mer agitée, des arbres où l'on entendrait gémir le vent. On n'y est pas. Alors ce revient à constater qu'entre les fresques de Pompéi et M. de Groux il y a eu tant de talents, de tempéraments, occupés au dessin et à la couleur, que le récent coup de pistolet ne marque aucune avance. La vérité est tout bonnement d'être compris d'un chacun, même du moutard, lequel trouva nue Son Altesse Sérénissime Mgr le grand-duc. D'où peut-être j'oserais préférer Raphaël à M. de Groux.

On innove si peu dans la pratique, sinon dans les sujets, que la mode aujourd'hui dominante est le pastel, le pastel de La Tour ou des vieux crayonneurs du XVIe siècle, comme on fait retour aux manches à gigot ou à la crinoline dans la toilette des femmes. La résurrection du pastel n'est cependant ni fortuite, ni de pur caprice. On s'est avisé tout à coup que cet agent délicat, nuageux, un peu mystérieux d'allures, seyait expressément aux sous-entendus très doux du rite nouveau. Dans le temps des brutalités paysannes et des rudesses, l'aquarelle avait eu son regain, et avec elle les fusains ou les puissances du crayon tendre. Alors on s'intéressait à la vie sincère, triviale souvent, aux grossièretés naïves et bien portantes. Pour le quart d'heure, tout s'embrume, s'estompe ou se perd en à-peu-près indécis. Au point de vue de tourner la ligne et d'éviter l'obstacle, le pastel est merveilleux qui autorise les pénétrations de tons, les brouillards gras et moelleux, les éclats ou les prouesses s'il faut. Pour les amoureux du gris mystique, rien n'a su jamais fournir mieux la nuance rêvée, toute pieuse et calmée, où les plus osés risquent un bleu pâle et des violets caressants. Que si l'on pointille, si l'on fait retour aux vieux moyens des enlumineurs, le pastel encore a la plus adorable grâce; on l'eût inventé de nos jours si l'on inventait quelque chose en matière graphique, et si, faute de pouvoir mieux, on ne se condamnait à la perpétuelle redite, comme on retourne suivant les goûts d'un ou deux siècles en arrière pour y quérir des inspirations et des idées.

Récemment une recherche donnait à nos œuvres peintes une physionomie spéciale et leur constituait un état civil bien personnel, c'était la lumière guettée dans le plein air, l'opposition des tons entre eux suivant l'éclairage particulier du modèle; voici qui a vécu pour bien peu. Le plein air se remplace petit à petit par les orchestrations idéales, les symphonies, les camaïeux poétiques, litté-

raires, peu vrais. Lorsque M. Dannat impose ses Espagnoles à chevelure plume de corbeau, il sait parfaitement se tromper, mais il lui plaît de le faire et de nous montrer la vie en bleu de Prusse ; par contre, M. Deschamps l'aperçoit en drap de mort noir et blanc ; M. La Gandara en gris funèbre, brouillard de Londres ; M. Rolshoven en fond de puits. Il y a les portraits jaunes, les verts, les rouges. Est-ce vrai, ne l'est-ce point? Peu importe! On ne copie plus la nature, on l'a trop copiée, trop violentée ; maintenant on la pare comme une madone andalouse de choses de convention pure. Comment se nomme cette nouveauté ? A votre guise. L'essentiel n'est pas que vous en surpreniez l'idée, mais seulement que vous en puissiez avoir un ébahissement, et vous l'avez, si vous êtes sincère...

A tout prendre, la réunion des dessins au Champ-de-Mars, est bien plus encore que la peinture un meeting de personnes syndiquées en vue de forcer l'opinion. Il y paraît, révérence gardée aux sincères, quelque ressemblance avec Achille Leroy faisant sa tournée académicide en compagnie des citoyens Lisbonne et Tournadre. Ce sont chez les anarchistes ou les gens de l'esthétique de semblables goguettes. Le péché est joli d'être jeune, mais je m'avise que la jeunesse se recule pour quelques-uns à ses extrêmes limites.

Il se faut tenir du facile plaisir de persifler et de faire un chagrin. Tous les dessinateurs du Champ-de-Mars ne sont point en bloc affiliés à la théorie sensationnelle du néo-romantisme et du mysticisme falot. Des âmes mieux trempées s'affranchissent et vivent à l'écart égoistement dans leur chez soi très fermé. Même M. Tissot, encore que fortement touché par les aquatintistes anglais, obligé à des tournures par les auteurs qu'il préfère, M. Tissot rentré chez nous avec l'accent britannique, n'est pas sans nous intéresser et nous plaire. Les portraits cherchés par lui ont un particulier ragoût d'exotisme, un jeu d'étrangeté dont les snobs ne sont point seuls à faire cas. Ce sont, au pastel, comme de ces manières noires de Dickinson, savoureuses et sobres, avec leurs accidents volontaires, leur mièvrerie dans les rendus et leur distinction capricieuse. En peinture, M. Jacques Blanche exprime de pareilles intentions, sans y atteindre. Mettez que des esprits chagrins réputeraient les figures de M. Tissot un peu tourmentées, les perpectives troublantes, nous leur imposerions silence en l'honneur d'un artiste consciencieux incapable de nous induire sciemment.

Près de M. Tissot est Mlle Breslau qui a dans la maison une situation spéciale. Elle est la première personne de son état parvenue aux

honneurs électifs dans un parlement masculin. Si l'on en juge par son art, Mlle Breslau est *Iris* elle-même; tout chez elle se traduit en symphonies dont le groupement constitue l'arc-en-ciel. Ce sont des enfants blonds, des filles mauves, des filles blanches, des demoiselles vertes ; la sensation visuelle s'y abstrait complaisamment de toutes les conventions ou de toutes les vraisemblances graphiques. Mlle Breslau est de Genève ; elle a cette façon de refuser le salut à la toque de Gessler figurée par la vieille école rivée au dessin et au morceau d'ensemble. Au fond, talent solide, capable d'autre chose quand la haine pour Gessler se sera apaisée.

Dans le pastel encore, à travers mille tendances diverses et fort écrites, on a M. Carrier-Belleuse, tourné aux histoires croustillantes, et dont la *Femme vue de dos* s'impose par des revers audacieux. Puis le puissant artiste qu'est M. Liebermann, en vérité, fort attachant dans ses paysages et ses figures tapotées de lumières, bosselées et rudes. M. Point, touché du romantisme dernier venu dans ses compositions mystérieuses, le *Stryge* (?) la *Princesse nocturne*, l'*Ame d'Automne*, pendants cherchés aux conceptions supraclassiques de Mœtterling; M. Rolshoven, dont un portrait navré de *Jane Hading* exprime quelque sincérité, et le modernisme notable. Je dirai aussi M. Delachaux pour une effigie gentille, M. La Gandara très avisé dans une suite de grisailles ; puis M. Cottet, M. Deschamps — « le Ribot des mioches », — M. Dannat, M. Guignard, et M. Carolus Duran, amusé au paysage, jetant pour se jouer une page claire où tout apparaît de sa manière capiteuse et chaude : le *Lever du soleil au bord de la Méditerranée.*

Bon nombre de vigoureux artistes s'en tiennent au crayon et par son moyen trouvent occasion d'aller fort loin dans l'étude fouillée des types ou des caractères. Tel M. Renouard, un des chroniqueurs les plus nerveux de la scène de mœurs, qui a rapporté de Londres toute une série de tableaux sur le pauvre monde de là-bas : gens des asiles de nuits, petites filles en classe, oppositions de misère et de jeunesse d'un tour merveilleux; tel aussi M. Piet, un chercheur de ces choses misérables : des loqueteux endormis sur des bancs, acculés en leurs poses lassées, comme les morts après une bataille. Il convient de mentionner la *Veillée bretonne* par M. Bonnencontre, comprise de cette sorte : un homme et une femme se faisant vis-à-vis et se parlant de tout près. Enfin dans le genre de l'imitation, du retour aux vieux maîtres, MM. Cushing et Andersen, amis probablement et qui s'entremêlent en leurs besognes, tous deux revenus à Holbein

dans une série de portraitures modernes dessinées à la pierre d'Italie, campées suivant les procédés du maître de Bâle, la physionomie morne, les yeux hagards, ce qui rappellerait un peu les récentes illustrations de F. Flameng pour le *Quentin Durward*, de la maison Didot.

Par instant ce sont de rares aquarelles espacées, perdues, vous diriez dédaignées maintenant, parce que le ton est du pastel triomphant. Voici pourtant M. Edelfelt avec un effet de nuit de premier ordre, et quelque jolie impression de Finlande, M. Dubufe aussi.

Pour M. Dubufe, une mention à part. Les nuageux et les pointillistes souriront de cette *communion* mystique, tenue si près des miniatures d'autrefois, soignée et tâtillonne comme une page de missel, mieux encore, reliée en un cadre de parchemin blanc aux dorures de Legascon. De l'ancienne écriture, on opinera, une réminiscence, quasiment un pastiche. Or, s'il faut dire franc, le néo-catholicisme, aujourd'hui prépondérant, paraîtrait s'arranger mieux de cette conscience, que non pas des extases anarchistes ci-devant dénoncées. Sans doute voilà de l'Ingres rajeuni, mais vous allez voir que ces temps prochains l'art retournera à Ingres, à Cornélius, à Owerbeck, pour la raison que trop de sottises auront été tentées et trop de non-sens offerts à nos intelligences troublées et contrites.

Le pur romantisme, celui de Louis Boulanger ou de Delacroix, éclate en de menues aquarelles imaginées par M. Coffinières de Nordeck. Le plein air qu'on y soupçonne, n'excuse ni les erreurs de détail, ni les anachronismes étranges. Une simple fenaison, ou la « vache dans les blés », eut à coup sûr mieux servi le talent fort appréciable de l'auteur, que cette suite guerrière d'un moyen âge abricot, pour l'instant sorti de nos esthétiques et de nos goûts.

Il existe une gouache de Mme Cazin. Sur le nom qu'on y lit, les moins circonvenus ne doutent aucunement de l'auteur. C'est bien ici l'œuvre du peintre qu'on a peine de ne point trouver à la section de peinture. Lorsqu'on a démêlé l'imbroglio grâce au catalogue, on se rattrape aux branches. L'Écriture sainte prononce que l'homme et la femme sont une seule âme en deux corps ; la gouache de Mme Cazin est le plus touchant commentaire aux paroles bibliques.

* * *

Des miniatures venues là, peu de chose à dire ; maintenant qu'il existe pour elles un prix spécial aux Champs-Élysées, c'est faire acte de modestie que de paraître au Champ-de-Mars.

Sur le point qui nous occupe, les Champs-Élysées paraissent en posture plus classique; le pastel n'y manque point, mais il s'est plus discrètement donné aux œuvres sévères et étudiées. Là-bas il est comme un habit dont la coupe est à l'anglaise par genre; ici la mode française domine, moins heurtée, moins bizarre, un tantinet bourgeoise. En outre il se voit signé de noms connus en plus grand nombre; il a son voisinage traditionnel d'aquarelles, de miniatures et d'émaux. Si la place qu'on lui sert n'est pas toujours la meilleure, il procure du moins un repos aux gens saturés de peinture, on le suit à la longueur des balcons, à la façon des célèbres *dépliants* de notre jeunesse; il intéresse et ne provoque pas. Un bien ceci, ou une infériorité? Prononcez! Une chose est sûre, c'est que tout s'y comprend sans effort et sans initiation préalable. Que de hasard une audace se glisse, elle n'est point goûtée. Avant de médire, attendons qu'on formule une loi générale à ce propos et qu'on nous dise en bonne foi, quelle, de l'écriture artiste, lâchée, intentionniste, sensationnelle ou de l'autre mérite la gloire. Seulement il faudra des raisons et non des extases ou du partis pris.

Quatre ou cinq œuvres s'imposent dès le premier examen aux Champs-Élysées; toutes sont de pastels vigoureux, larges, poussés à imiter la peinture. Ni les uns ni les autres ne marquent une excentricité ou la recherche nuageuse et embrouillée. Ce sont des travaux bien vivants, sains, conçus parfois à l'ancienne mode, souvent aussi dans le sens plus moderne, comme cette *Éruption de l'Etna* de M. Jean Benner qu'on sent être la conscience même; l'exquise *Matinée de juin* par M. Pointelin, une page de poète; l'*Occupation des sœurs* de M. Laurent-Desrousseaux, ou la *Femme couchée* de M. René Gilbert. Tout auprès, mais dans la volonté évidente de se rattacher aux styles récents, M. Souza-Pinto a mis une tête de vieux paysan, fouillée dans ses moindres plis, absolument remarquable par sa philosophie un peu triste et l'excellence de l'écriture. Ensuite il faudrait joindre à ces noms Mlle Frédérique Vallet, Mme Jourdier, dont les travaux puissants font penser à quelque libre pratique d'art masculin; M. Rogers, Mme Thiroux, M. Michel-Lançon qu'on sait capable de dire mieux qu'une bleuette, et M. Dantan, fort regardé pour sa peinture de la procession à Saint-Cloud, mais plus recherché encore dans ses deux portraits au pastel.

Dans le nombre M. Fantin-Latour s'est créé une place considérable parmi les novateurs et les artistes d'originalité. A bien près d'un siècle de distance, et par d'autres procédés, M. Fantin rappelle

Girodet, — le Girodet ossianesque, non l'autre, — peut-être sans le savoir, sans y tâcher, par une étrange divination. Chez l'un et l'autre, l'idée originelle découle de je ne sais quelles conceptions préhistoriques, tenues en dehors du temps et du costume vrais, et choisies par Wagner pour thème de ses drames. En face de semblables scénarios, la commune phraséologie n'est plus de mise; il faut s'abstraire des esthétiques datées, et quérir pour les exprimer un mode spécial, une poésie simpliste dégagée de terre à terre et de vie normale. D'où l'*Ossian* de Girodet, en grande partie sevré de données certaines, et les pages wagnériennes imaginées par M. Fantin en dehors des chronologies. L'écueil en pareil cas est dans une sorte de langueur et de tristesse, née de la répétition obligatoire des tournures. M. Fantin a adopté pour ses peintures, ses pastels ou ses lithographies un genre strié, capillaire, dont le retour prévu cause une satiété. On y sent la volonté trop manifeste de rester naïf et de vivre en de perpétuelles théories. Passe encore si l'on s'attarde à l'olympe du dieu Wotan; mais pour une excursion dans la mythologie païenne, l'*Amour désarmé* par exemple, n'est-ce point vouloir trop prouver que de garder ses termes romantiques? Ceci est dit, on m'entend assez, sans nier la marque très personnelle d'œuvres braves, d'autant plus dignes qu'elles ne sauraient viser ni le gros public ni la banale réclame.

Toujours dans le pastel Mlle Carlisle, dont la *Rose* représente au propre une femme très gracieuse; M. Amand Gautier reprenant Millet à sa manière, dans une figure de paysanne; M. Casciaro, un peu Nittis, un peu Fortuny, un peu bien des autres, mais tout de même encore soi dans une suite de croquis grisailles, pris aux environs de Naples, sous une lumière pesante d'un intérêt d'art très inattendu et particulier.

*
* *

L'aquarelle, dame coquette et médiocrement populaire, s'est créé un salon fermé où elle académise. Les personnes de sa fréquentation ne viennent plus en nos lieux publics; elles se réservent pour les five o'clock de la Galerie Petit. Ceux qui rêvent du succès plus général des expositions ordinaires, m'ont l'air cette année de faire un mauvais calcul. A part Mlle Bernamont pour ses jolies fleurs, M. Ehrmann pour ses cartons des verrières de Montmorency, et quelques illustrations de M. Rudaux pour les romans de Loti, on marque peu d'enthousiasme. Ce sont par endroits des paysages ni

bien ni mal, plutôt bien, des cartons de tapisseries, des croquis d'architectes, et quelque part une page de M. Gaillard pour les *1001 jours*, traitée prestement, fort galamment pastichée d'après les miniatures persanes du XVIIIe siècle.

Le crayon ou la plume fournissent de rares histoires; des études de M. Artigue, suite de têtes dans la manière d'Ulysse Butin, un fusain de M. Launay non sans malice envers son modèle. Ensuite, dans un coin, une chose stupéfiante : l'illustration imaginée par M. Sattler pour la *Guerre des paysans* de 1525, tout entière inspirée d'Albert Dürer, mais avec une intuition si ensorcelante, une telle perfection que vraiment on a peine à démêler l'inspiré de l'inspirateur. Sans doute ces jeux de mains ne signifient rien de personnel, et tout au plus notent un étonnant tempérament de copiste; en les voyant, on se rappelle le centenaire M. de Waldeck fabriquant des Marc-Antoine à la plume pris par les plus fins connaisseurs pour des burins originaux. Mais M. Sattler exécute plus difficile; il fait des Albert Dürer nouveaux, ce qui n'est point donné à tout le monde.

MINIATURE. — Par l'âge voici l'art national le plus ancien, et, on ne le croirait guère, le plus glorieux de notre école. Quelques malicieux assurent même qu'il est dans le moment assez chargé d'ans pour être retombé en enfance et revenu à ses bégaiements. On a vite fait de dire, pour s'éviter la peine de saluer au passage une vieille personne oubliée. La vérité est qu'on a pris l'habitude d'afficher un dédain systématique à l'égard de ces besognes minuscules, pénibles, passées à toute une classe d'artistes modestes, précisément laissés à l'écart parce qu'ils n'ont aucun moyen de s'imposer. Bornée dans ses moyens et dans ses effets, la miniature en est restée à Jean Fouquet, sauf que depuis le grand maître tourangeau la pratique a substitué l'ivoire au parchemin dans le portrait. Or, comme cet ivoire dans sa plus grande largeur ne dépasse jamais les dimensions d'un in-8° ordinaire, il s'ensuit que le plus délicat chef-d'œuvre sollicite un effort pour être regardé. Alors on passe.

On ne regarde la miniature ni pour l'admettre, ni pour la placer, ni une fois en place. Le public l'évite, parce qu'en sortant du plein soleil de la peinture les yeux se sont déshabitués des surfaces microscopiques. Ceux qui malgré tout osent la tenter encore paraissent ces autochtones attachés furieusement à leurs mœurs, à leurs usages passés sans espoir, sans avenir, à peu près sans conso-

lation. Qu'une médaille s'égare en ces recoins, c'est de la part des concurrents à l'huile une colère dédaigneuse. Assurez-vous cependant que ces parias détiennent la tradition de Hall, de Saint, d'Isabey, de Mme de Mirbel, de Mme Herbelin, artistes, dont le renom, tout compte fait, touche d'assez près aux célébrités les plus vantées de notre école.

Dans sa pratique séculaire, la miniature exprime ses ombres et ses coloris par une série navrante de pointillés mesquins, dont les seuls talents classés savent tirer un effet sortable. Jusqu'à ces derniers temps, les lavis, l'aquarelle en larges touches eussent semblé aux spécialistes une hérésie monstrueuse, un gros schisme destructeur. L'économie habituelle imposait un fond dégradé, des chairs obtenues par le fond d'ivoire avec à peine quelques picotis en sus pour les ombres, juste le nécessaire; puis des arrangements particuliers, une pose classique du modèle, un éclairage moyen, des détails infiniment poussés, peu ou point d'abandon dans les accessoires. Depuis trois ou quatre années, des personnes avisées ont bouleversé ce programme étroit, et pour leur plus grand succès ont bonnement adopté l'aquarelle. La réussite une fois prouvée par des médailles et l'obtention du prix Maxime David, il s'est formé une école, ou mieux un courant. Après Mlle Baily, récompensée pour une portraiture gentiment troussée, on aperçoit cette fois Mlle Contal, partie sur la même voie avec un coquet médaillon de jeune fille, *Mlle de Pommereu*, et un buste d'homme assez crâne. Ici une critique légère. L'absence de fond a trompé l'artiste; les chairs ont subi le voisinage d'arrière-plans trop clairs, et se sont foncées de trop. Mais le reste rachète très bien ce léger défaut de prévoyance.

On objectera simplement : Si l'on veut faire de l'aquarelle, pourquoi garder cet ivoire étroit, et ne pas revenir au papier ou àla peau de vélin ?

Mlle Thérèse Pomey, qui n'est pas éloignée de recueillir la succession en déshérence de Mme Herbelin, favorisée d'ailleurs de sérieux encouragements, reste plus arrêtée aux caprices de la tradition. Son portrait rouge de cette année est bien une miniature encore, travaillée, serrée, écrite à la loupe sans grande envolée. Peut-être voudrait-on lui faire la guerre de son *Amour* adolescent. L'art de miniature plutôt réservé au portrait s'accommode très mal du sujet. La façon pénible d'interpréter les carnations, possible pour un visage, cause une gêne dans un plus grand espace. Les vieux qui n'étaient point si audacieux se gardaient prudemment de pareilles

idées. Et puis les *Amours* de dix ans sont grands un peu trop; ils rappellent le génie bizarre et malplaisant de nos pièces de 20 francs, emprunté à Bouchardon. C'est d'ancien jeu.

On sent une allure plus libre chez Mme Feuillas, et quelques aperçus nouveaux dont on n'aurait point à citer de nombreux cas. Puis le ton a de la distinction, du charme, une bonne finesse. En opposant ces teintes réservées à celles du portrait peint par M. Sieffert d'ailleurs fort habile, on a loisir d'entendre combien la note sobre et de belle simplicité marque de supériorité sur les coloris bariolés et vibrants. Quant à Mme Debillemont, voilà d'elle deux jolies nuques de femme, un peu lâchées, diront les gens de métier, mais d'une impression juste et agréable.

Mme Richard produit deux surprises en sens contraire. Une, la bonne, est en faveur de son dessin strict, décisif; l'autre, la mauvaise, contre son goût. La mode est bien passée des accoutrements historiés dans le portrait, et la miniature en a plus de souffrance peut-être que la peinture à l'huile. En bonne vérité, une dame costumée simplement vaut bien une personne travestie, affublée comme au théâtre de babioles vilaines. La durée d'une œuvre est en raison directe de son intérêt daté.

Divers autres noms : Mlle Forestier, admirablement servie par son modèle; Mlle Odérieu; M. Louis Pomey; Mlle Vergne, qui a tenté une étude de nu à son grand dommage; Mlle Gallet; Mlle Puisoye. Quelqu'un s'est avisé de traiter la nature morte en miniature, à la façon de Ferdinand Bol ou de Walther, contemporains de Louis XIII. Ce sont là des retours oiseux. Ces vieux artistes dont nous parlons travaillaient sur parchemin et avaient faculté d'élargir le cadre; ici les oignons ou les carottes sont à une trop petite échelle. Et puis l'ivoire n'est avantageux que pour le ton de chair; utile dans le portrait, il est au moins gênant dans le jardinage.

En finissant, je dirai un mot de l'émail de Mme A. Tirard représentant Dumas père, le Dumas rasé de 1860. Eu égard aux difficultés de l'émail limousin, l'œuvre est parfaite et pour bien peu sans défauts. Tant de mécomptes menacent ces besognes : le blanc capricieux, la cuisson, les reprises, les successifs passages au four! Dans un objet de cette importance, il y a donc deux choses, l'art d'abord, et la chance surtout. Par grâce, Mme Tirard a eu l'un et l'autre.

A noter aussi une porcelaine de Mlle Barjolle, qu'on pourrait croire une aquarelle, et qui, elle aussi, a échappé aux désastres de la pyrotechnie.

Gravure et Lithographie. — Par excellence, la gravure est le côté femme de l'art français, la partie la plus tiraillée par la mode, le ton du jour, le genre de la saison. Une coquetterie, de mise pendant un temps, est ensuite abandonnée et laissée pour une autre, laquelle ne tient guère. Tout récemment on proclamait la lithographie morte à jamais; la voici renaissante et tout à l'heure la première. Puis on avait condamné un peu la gravure sur bois dans les vignettes en l'honneur de l'eau-forte; il ne semble pas que le jugement ait été à perpétuité. En outre, le burin détesté, bafoué naguère de toute une classe, n'a point tant à s'avouer vaincu, après le vote d'une médaille d'honneur à M. Lamotte. En tous ces avatars, les artistes ne dirigent point le mouvement, comme ils le voudraient croire, ils le subissent bien plutôt. On ne demande pas ce qu'ils font, ils font ce qu'on leur demande; la preuve en est que, depuis la lithographie restaurée, bon nombre d'aquafortistes y sont venus, lesquels retourneront au burin quand ce sera son tour.

On a quelque satisfaction de noter ces fluctuations, d'autant que le monde irritable des graveurs est assez volontiers disposé à se croire en possession de la formule définitive, du meilleur moyen, et fort enclin au dénigrement des ancêtres. Hélas! surtout ici rien de bien nouveau ne se montre, rien non plus de réellement en avance sur les histoires passées. Prenez dans le rang l'œuvre de l'artiste doué, précédant ses rivaux; il y surnage pour une bonne part quelque réminiscence d'un honnête et distingué aquafortiste d'autrefois, « le sieur Rembrandt van Ryn de Hollande ». Examinez de près certaines lithographies jugées inédites : ce sont en majeure partie des répliques inspirées de Raffet ou de Charlet. Je parle seulement du procédé, de la grammaire spéciale à chacune de ces pratiques; le sujet sans doute varie, même il n'y a que lui qui change. Lorsqu'on revient à tel ou tel moyen d'écrire, c'est toujours après s'être lassé d'un autre pour l'avoir trop employé. Sous peu, mettons trois ou quatre ans, on verra le burin réapparaître, non plus celui des Audran ou de Pesne, artistes traducteurs, mais celui de Mellan, lequel taillait le cuivre, comme aujourd'hui Lepère taille le bois, à sa fantaisie, sans copier personne, « pour son plaisir ».

Il convient d'arrêter tout de suite la délimitation, et d'assigner aux deux classes de graveurs leur place précise dans le mouvement contemporain. Ils sont pour l'instant en leurs positions distinctes, séparés en armées si l'on veut, dont l'une serait le corps franc, l'autre la troupe régulière. Dans le corps franc, les enrôlements sont

plus faciles ; celui-ci se recrute d'ordinaire parmi les peintres, les sculpteurs ou des professionnels d'une indépendance notée. Les tenants en sont pour le moment orientés dans le sens de l'eau-forte, comme Zorn, Rodin, Bonnat; d'autres vont à la lithographie avec Fantin-Latour; un seul s'arrête au bois, Lepère, également capable de tout, peintre, aquafortiste, tailleur de bois ou de cuivre à volonté, virtuose incomparable et le plus sincère des hommes. Bien au contraire, la troupe régulière transcrit la besogne d'autrui, s'interdit de penser, lutte furieusement contre les machines et les photographies, et n'aborde la mêlée que posément, scientifiquement, le petit doigt sur la couture du pantalon et les yeux fixés à quinze pas.

Si nous considérons la personnalité de préférence, le *soi*, ce sont les irréguliers qui priment. Ce qu'ils donnent est sorti d'eux, c'est une pensée qu'ils ont eue, une phrase qu'ils ont cherchée. Alors l'intérêt est le même dans leurs travaux de gravure que là-bas dans leurs compositions peintes. Rembrandt n'a point si méchant renom de leur avoir jadis frayé la route, et précisément résolu ce qu'ils tentent. Seulement il y a un écueil, et de telle nature que les plus avisés y tombent, c'est l'exagération, le besoin de se singulariser, la naïve et très jeune tendance d'exécuter plus fort que le voisin. Ceci est un mal encore du Champ-de-Mars, un bobo qui s'attrape au contact comme une fièvre. Un des symptômes marqués de cette affection est pour le malade l'assurance de croire bonnement que sur le moindre griffonnis sorti de sa pointe, un monde d'admirateurs est là tout prêt à proclamer le chef-d'œuvre. Il s'ensuit que réellement beaucoup de personnages talentueux s'abandonnent à des jongleries par trop drôles eu égard au voisinage sérieux. Ils vont être un beau jour cause qu'on regrettera la *belle taille* burinée, comme on pense à Théaulon en regardant M. de Groux.

Oublions-les. Il ne manque point à l'entour de ces tourmentés de seigneurs méritants, et dignes de respect. Lepère d'abord, qu'on voit au Champ-de-Mars ce qu'il est partout, à la fois sombre, clair, triste, joyeux, tout noir, tout blanc, avec des calmes, avec des furies. Lepère, le premier des graveurs sur bois, n'admire que l'eau-forte, parce qu'elle ne fait point attendre et se jette comme on pense, aussi vite que l'idée vient. Chez lui on l'aperçoit nerveuse, endiablée, à peine caressée, parce qu'en la produisant l'artiste songeait de la suivante déjà. Et pourtant de ces simples traits campés de prime saut, tout un prisme s'échappe en nacres, en veloutés, en prouesses. Puis, en façon de contraste, ce sont, à côté de ces fantaisies, plusieurs



A. Edelfelt pinx et del.

REPASSEUSES

(Salon du Champ de Mars 1893)

recherches savantes inspirées des vieux bois primitifs, réduites à leurs contours, et plaquées de couleurs à l'eau comme les estampes japonaises. Une chose manque cependant à cette exposition : quelqu'une de ces planches sur bois merveilleuses, défiant la copie, répandues dans les journaux illustrés, sans souci d'elles ensuite. Lepère se fût ainsi montré complet; de moins doués n'y eussent point failli; lui, n'a pas osé par crainte d'ennuyer. Ce sont ses expressions mêmes.

D'entre les peintres, ce sont pour cette fois MM. Duez, Liebermann et Helleu qui expriment le plus de nouveautés en gravure; M. Helleu surtout, égrenant beaucoup d'esprit parisien en ses pointes sèches. Ensuite deux professionnels éminents qui n'ont point cru devoir imposer leur gloire, MM. Waltner et Bracquemond : M. Michel Cazin; M. Delavallée, tâtant d'un moyen déjà vieux en le rajeunissant, l'aquatinte mêlée à l'eau-forte; M. Dumoulin exposant les portraits de trois personnages célèbres; M. Renouard confondant les gens de l'Opéra et certains animaux dans une commune passion. C'est là bien tout ce qui est *soi*, et ce n'est pas loin d'être l'exposition entière. Qu'on y joigne pour la lithographie M. Lunois, très attrayant dans une suite de vignettes pour l'illustration d'un livre publié par Germain Bapst, et son *Évocation chez les spirites*, et des tirages en couleurs; M. Dulac interprétant le paysage comme fait M. Pointelin en peinture, on aura épuisé la veine originale et nommé tous ses fervents.

Alors dans la traduction on aura M. Boilvin et feu Lerat, le brave artiste, tous deux reproduisant des Meissonier (celui de Lerat laissé inachevé par la mort), M. Kœpping, spécialiste de Rembrandt, et qui s'est créé un vocabulaire particulier pour exprimer les puissances du maître; M. Louis Muller avec la bonne estampe d'après Breughel le Vieux que la *Gazette* a publiée l'an dernier; M. Jasinski avec une gravure très étudiée d'après le *Printemps* de Botticelli; M. Decisy, déjà entrevu à la peinture, et fort consciencieux dans ces travaux secondaires; M. Guérard, toujours original. Ceux-là dans l'eau-forte; mais il y a aussi du burin, le voudrait-on croire? du burin comme il y a parmi les toiles des morceaux classiques. Et c'est M. Morse qui fournit cette chose préhistorique, lui tout seul, courageusement, pareil à un monsieur d'âge tombé par hasard au milieu de jeunes gens excités et moqueurs.

*
* *

Comment les artistes de l'autre maison entendent-ils le mouvement moderne? Leur opinion se déduit du vote des récompenses. Ceux-là disent : La gravure est avant tout un art de reproduction! Et sur cette pensée, leurs préférences s'en vont à l'interprète, abstraction faite du genre. Ainsi M. Lamotte, graveur au burin, a tenu d'eux la médaille d'honneur, tout naturellement parce qu'une faveur de ce mérite ne doit point s'égarer sur des fantaisies personnelles. Hiérarchiquement, — et je m'avise que le côté bureaucratique et officiel, s'insinue en ces endroits, — M. Jules Jacquet, ancien prix de Rome, fort remarqué dans ses derniers envois, y eût pu tout aussi bien prétendre : serait-ce donc que pas plus ici que dans la peinture la suprême récompense n'aurait un sens absolu et réel? Il s'y devine mille petit jeux dont les meilleurs esprits ne parviennent point à se débarrasser. M. Lamotte bénéficie cette année de promesses antérieures, son talent n'est point en cause, mais ceux qui ne suivent point les débats jugent sur ce qu'ils voient, et ce qu'ils voient leur laisse un doute.

Partant du principe que la gravure est œuvre de copie, les graveurs réunis en leurs comices ont attribué le meilleur lot d'encouragements aux besognes de reproduction. L'excuse se tire de la concurrence redoutable des moyens mécaniques, et de cette raison morale aussi, que les graveurs originaux, peintres pour la plupart, ont d'autres chemins pour arriver à la gloire. D'où, pour le dernier exercice, comme on dit en style parlementaire, nous n'avons aux Champs-Élysées que cinq ou six œuvres personnelles honorées de mentions : M. de Vuillefroy et M. George Sauvage dans la lithographie; Mme Jane Vintraut pour le bois; MM. Beaupré, Serrier, et Mlle Rose Maireau pour l'eau-forte. A peine M. Rudaux a-t-il obtenu la médaille de 3e classe pour une suite de vignettes originales — un genre bien tombé, ne voyez-vous pas? Nombre d'esprits indépendants point banals, arrêtés à des impressions parisiennes, à des études neuves et jolies, n'ont su trouver grâce. Ce sont les copistes de Rembrandt, de van Dyck, de Rubens ou de Corot qui ont l'oreille. Ils sont l'armée régulière dont nous parlions ci-dessus, et dont on attend la défense du territoire menacé par les héliogravures abhorrées.

Si nous laissons les nouveaux élus à leur joie, nous aurons à faire notre révérence aux anciens, burinistes et aquafortistes mêlés : à M. Flameng, entre autres, qui a tenté cette admirable chose, le portrait de Pasteur par Edelfelt, mais qui a un tantinet brusqué la physionomie ; à M. Jules Jacquet, pour son grand effort, l'*Iéna*, d'après Meissonier, œuvre sévère que celle de son frère Achille Jacquet, d'après Detaille, ne surpasse point. Il y aurait aussi M. Laguillermie avec la *Belle* du Titien, estampe de très bonne main ; M. A. Gilbert, M. Manesse ; M. Boutelié avec une *Annonciation* d'après Léonard de Vinci, commandée par la Société de gravure ; MM. Levasseur avec une *Peste à Rome* d'après Delaunay ; M. Champollion un peu sec dans la *Sortie de la garnison de Huningue*. Enfin les paysagistes toujours fort regardés M. Chauvel, M. Brunet-Debaines, M. Greux.

Dans la gravure sur bois, M. Baude continue ses expériences de trompe-l'œil, grâce à une technique pointillée, au fond très étroite, mais qui de loin permet un doute sur le moyen employé. Lithographie ou eau-forte ? se demande-t-on en regardant les *Pèlerins d'Emmaüs* d'après Rembrandt. Eh ! non, mais un simple bois, un cliché tout ordinaire, lequel a l'avantage de se pouvoir tirer à la presse comme une page imprimée, sans trop de souci, et de se glisser dans les pages d'un journal. A côté de M. Baude, M. Leveillé poursuit un but pareil, comme aussi Mlle Genty ou Mlle Roland, cette dernière parodiant l'eau-forte, quand Baude et Léveillé en sont plutôt à l'imitation de la manière noire ou du burin.

Reste la lithographie qui renaît et retrouve sa jeunesse en de multiples traductions, plutôt lourdes et poussées au noir, mais en des originaux aussi, ceux d'Achille Sirouy, de Fantin-Latour, de Vuillefroy, de d'Harlingue. Les interprètes du genre s'avisent pour la plupart que Rembrandt est encore un bon modèle dans la circonstance ; c'était aussi l'avis du regretté Mouilleron, dont le souvenir ne s'est point tout à fait perdu. M. Corpet, une 2e médaille, a cherché dans l'école moderne deux sujets à sa convenance. Mais M. Léonard et M. Honer, tous deux récompensés, ont été à Rembrandt. Il y a moins de dix ans, vous n'eussiez pas rencontré au Salon une demi-douzaine de lithographes ; ils étaient alors tolérés comme autrefois en Espagne les derniers Abencérages. Les voici fort nombreux pour le moment, demain ils seront tout.

Et nul ne s'en plaindra, car c'est là un art exquis, délicat, d'une coquetterie du meilleur goût ; on dit que Raffet a su en tirer de charmantes histoires...

Architecture. — Me voilà plus gêné. A faute de savoir, j'ai pris successivement deux architectes pour guides au Salon d'architecture. Or, ce que l'un m'a vanté, l'autre me l'a démoli — c'est bien le cas de le dire — et nivelé de la bonne sorte. Tous deux avaient des arguments qui me paraissaient péremptoires. Puis les récompenses sont venues et se sont justement arrêtées sur ceux des concurrents dont on n'avait rien eu à dire. Je suis, moi aussi, enfermé dans le dilemme.

Ou je vais répéter ce qu'on m'a soufflé, et alors je me trompe; ou je vais aller aux glorifications officielles, et j'ai l'air de subir la pression officielle.

A dire vrai, les architectes sont des hommes merveilleux; il leur faut ce dualisme d'être gens pratiques, calculateurs, mathématiciens, terre à terre, et aussi des artistes parfaits, dessinateurs, peintres, décorateurs, toute la lyre! Certains exposent des croquis d'album à rendre infiniment jaloux les peintres; d'autres produisent des épures, des perspectives ou des plans à démonter Léonard de Vinci lui-même.

On les voit dans l'instant un peu débarrassés de l'antiquaille. Si la médaille d'honneur a été attribuée cette fois à un de ces devoirs de l'École de Rome estimés oiseux par quelques-uns, il faut reconnaître que la *Restauration de l'enceinte sacrée d'Épidaure* dénote ensemble une extraordinaire crânerie d'aperçus, et la plus vivante érudition qui soit. Touchée ainsi, l'archéologie pratique s'élève à des hauteurs sereines que même les profanes ont plaisir à admirer. M. Defrasse est dans ses inductions bien rapproché du vrai, les savants le disent; en plus, il tire un étonnant parti de restes minables et dégradés, les compétents le proclament. Tout ce qui manque à ces restitutions, c'est la vie; elles ne l'ont jamais; toujours elles restent à l'état d'abstractions poétiques, comme ces discours de Thémistocle ou de Jules César produits chaque année au concours général des lycées. Aussi, tout compte fait, et bien qu'on le trouve à un échelon moindre dans les hiérarchies classiques, l'*Établissement du Mont-Dore* par M. Camut atteste une supériorité évidente. Il est construit, on a loisir de comprendre et de discuter les qualités d'invention et de mise en œuvre. Seulement, ce n'est là qu'une restauration et un agrandissement, forçant l'architecte à suivre une ligne tracée par un autre. On devine M. Camut un peu empêché et ses volontés particulières arrêtées. Malgré tout, sous la photographie traîtresse, on admire le talent vigoureux et les idées d'un artiste qui a fait ses preuves, et qui est en train d'arriver à une des premières places, si déjà il ne l'occupe.

Le projet de restauration, par M. Émile Bobin, du château de Mont-Saint-Jean-en-Auxois, celui de M. Fournereau pour la pagode royale de Vàt-Cheng procèdent à des titres différents de l'architecture idéale ci-devant signalée. Eux non plus ne rebâtiront jamais ni le château ni la pagode, mais ils indiquent que cela n'est point impossible. Plutôt MM. Godefroy et Bauhain qui paraissent avoir aussi platoniquement étudié les admirables ruines de La Rochefoucauld, pourraient se trouver un Mécène. Ceci serait à ravir car leurs intentions, sur le papier au moins, sont des plus alléchantes et des mieux avisées. On abandonnerait volontiers toutes les enceintes d'Épidaure et toutes les pagodes splendidement éculées du Laos, pour revoir en ordre ce morceau capital de notre renaissance française, aujourd'hui pareil au manoir d'Udolfe, comme le château d'Assier, comme cent autres dont on aurait cas d'écrire le martyrologe. Tous les Chantilly de chez nous n'ont point trouvé leur Daumet encore, non plus que des propriétaires donnant carte blanche...

En fait, ces reprises d'œuvres passées, ce besoin de refaire, d'imiter, pour tout dire, est-ce bien là tout l'horizon de nos architectes modernes? Bien peu l'estiment, car l'envie d'être soi au moins une fois, fût-ce en une chose banale, pousse les maîtres à la construction de maisons de rapport. Mais il est infiniment rare qu'un esprit, orienté dans le sens des redites et des assimilations, puisse à son gré s'en abstraire. De là tant de réminiscences étranges en des endroits inattendus, des mélanges fous de styles, certaines recherches inutiles et oiseuses, même des non-sens de détail marquant une préoccupation antérieure, l'envie de montrer son érudition, comme on peut voir journellement en façade d'immeubles à sept étages, des colonnes composites, des baies renaissance et des balcons de Robert de Cotte entremêlés dans une promiscuité bizarre. L'architecture purement moderne et contemporaine, c'est au plus dans les gares comme celle de M. Normand, dans des hôpitaux comme ceux de MM. Héneux, Massa et Henry, dans des villas en bois ou en briques, qu'on la retrouve, souvent polychromée, bariolée, armaturée de fer, mais disposée en un plan commode, bien de son temps, et tenant compte des industries récentes et des progrès en tous genres. M. Mignon a construit rue de Varennes un hôtel polystyle où toute la décoration française est passée en revue depuis le Henri II jusqu'au Louis XVI; c'est assurément fort habile et d'une science impeccable; et puis l'architecte a peut-être exécuté des ordres et forcé son talent. Mais, dans la saine logique, le projet de

M. de Baudot exposé au Champ-de-Mars nous paraît autrement en avance. Construction et décoration sont ici d'une forme inconnue et d'un vif intérêt. On dit bagatelle ! Mais avisez-vous qu'on disait aussi Bagatelle d'un petit logis construit par Bélanger au bois de Boulogne pour le comte d'Artois, et sur lequel les opinions sont revenues. Qu'on le veuille ou non, les cheminées de Delaherche, les chambranles de verre émaillé, les panneaux gravés au feu par Guérard préciseront peut-être un goût nouveau de décoration intérieure, si le caprice en passe dans le monde.

Depuis les récents succès de MM. Gélis-Didot et Laffilée, le relevé archéologico-décoratif a fait des prosélytes. Même M. Nodet a été gratifié d'une seconde médaille pour la transcription de vieilles maisons à Tours, et M. Yperman d'une troisième pour sa copie des peintures conservées dans l'église de Véretz. Cette famille d'architectes pittoresques touche d'assez près aux peintres pour qu'on lui assigne un rang à part. Du nombre est M. René Binet dont on remarque les fragments de tapisseries du trésor de Sens ; M. Rouillard, qui a reproduit les peintures du Cloître d'Abondance en Savoie ; M. Delauney, M. Howard ou M. Sochor. Si ces intermèdes ne marquent rien de décisif en faveur de l'architecte, ils assurent du moins à leur auteur une bonne réputation d'aquarelliste, ce qui n'est point à proscrire, surtout quand, à l'exemple de M. Nodet, on a tout près quelque projet d'œuvre originale et personnelle.

Cependant (et je parle en philistin, parce que ce sont au fond les philistins qui dominent), il serait regrettable que l'enthousiasme pour les couleurs entraînât les architectes à peinturlurer de trop. M. Laffolye a fourni le projet d'une église laïque destinée aux mariages civils. On y voit des orgues, on y voit des girandoles, sous peu on y mettra des autels et des vitraux. L'alliance à la moderne a fourni un thème, dont l'architecture entend bien tirer tout le motif désirable. N'est-ce point toutefois aller un peu vite en besogne que de barioler ainsi ces temples, et justement s'inspirer de pompes dédaignées et proscrites ? Suisse pour suisse, cathédrale pour cathédrale, pourquoi pas aussi bien les autres, les anciennes qui ont leurs ors, leurs figures et leurs orgues ? Strictement et suivant l'esprit de la loi, leur désir théâtral est oiseux dans la circonstance. L'acte civil « simple et fort » n'a aucun besoin de musiques ni de cierges. Ce n'est plus de M. Laffolye qu'il est ici question, car lui remplit un programme, mais des bons bourgeois, cléricaux dans l'âme, à qui il

faudra tantôt une sacristie et un pontife, et qui finiront par exiger un nimbe aux figures de la Liberté.

Je dis là peu de chose, mais à la volée des visites au Salon ce sont les impressions ressenties par l'ignorant qui traverse, et qui ne cherche point le détail technique, le côté métier dont les seuls professionnels goûtent le rythme, abstraction trop souvent faite des vraisemblances.

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE CHARLET



En 1889, pendant l'Exposition Universelle, on disait que nous vivions dans le pays des *Mille et une Nuits* : la vérité est que nous vivons dans le temps des mille et une expositions. Une des dernières, car il y en a eu d'autres depuis, a été ouverte du 1er au 25 juin chez Durand-Ruel. C'est celle de Charlet, faisant une suite nécessaire à la triomphante exposition de Raffet qui eut lieu en 1892. On objectera qu'en bonne règle Charlet eût dû passer le premier, son œuvre étant partiellement antérieur à celui de Raffet. A quoi il faut répondre que, si cela eût été logique, ou chronologique, ce n'eût pas été hiérarchique, vu qu'en art Raffet prime Charlet. Pour parler militaire, et c'est ici en situation, Charlet est l'ancien, Raffet est le supérieur.

Mais si aujourd'hui la critique a su découvrir dans l'œuvre de l'élève un choix de pièces qui le classent parmi les grands noms de l'art, incommensurablement au-dessus de son maître, n'oublions pas

que, de leur temps, Charlet fut un bien autre personnage que Raffet. Avec une dose d'art certaine, Charlet a joué politiquement dans notre siècle un rôle marquant. Mettons même, si vous voulez, que dans la mesure de ses forces il a contribué à déplacer l'axe de la politique française! Il a enthousiasmé, amusé, excité une génération. Ceci vaut qu'on s'y arrête, et la Société des Lithographes français a fait chose utile en mettant sous les yeux du public d'aujourd'hui, qui ne le connaît plus, l'œuvre du dessinateur des grognards, exposé avec la sobriété voulue : cent cinquante lithographies sur douze cents, plus une série de dessins, aquarelles et études à l'huile. Assez pour montrer Charlet sous son côté intéressant, touchant ou amusant; pas assez pour faire apercevoir son côté fatigant, lequel est tout aussi indéniable que le premier.

L'œuvre de Charlet, un de conception et de but, est, de sujets et d'exécution, multiple, divers et inégal. Pour en avoir l'idée exacte, le mieux est de le regarder, autant que possible, dans l'ordre des dates [1].

Chacun se rappelle le tableau piquant que Victor Hugo, dans les *Misérables*, a composé de l'année 1817 en la caractérisant avec humour par un singulier amalgame de petits faits. A un pareil tableau on pourrait indéfiniment ajouter des traits, et en voici un qui nous intéresse spécialement. En l'année 1817, donc, les peintres français adoptent avec ardeur la lithographie, procédé facile et primesautier de multiplication d'un dessin original. Les uns l'appliquent au paysage, d'autres, qui vont s'embrigader derrière le baron Taylor, en tirent le dessin d'architecture pittoresque. Les plus marquants s'attachent, au lendemain d'événements douloureux, à la glorification du soldat de la Grande Armée. Avec Carle Vernet, Hippolyte Lecomte, Horace Vernet, Géricault, Montfort, Wafflard, etc., on voit paraître aux devantures des boutiques d'estampes force grenadiers blessés, cosaques en déroute, hussards poursuivant des mamelucks ou sabrant des cosaques, artillerie changeant de position,

1. Sans viser à refaire ici les biographies et les critiques de Charlet, qui abondent, et en renvoyant pour plus de détails aux dictionnaires, aux divers ouvrages sur la lithographie, le dessin de mœurs, ou la caricature, aux monographies, enfin au catalogne du colonel de La Combe. Voir aussi dans la *Gazette*, 1re pér., t. V, p. 275, l'article de M. Burty sur les dessins de Charlet pour le Mémorial de Sainte-Hélène, et 2e pér., t. XXXVII, p. 286, l'article de M. Paul Mantz sur la Caricature moderne.

matins de bataille, sujets de bivouac, traits de générosité des guerriers français. Avec Horace Vernet, on a aussi des scènes plus familières de la vie militaire, et même des épisodes de maraudeurs. Mais dans cette première génération, l'artiste le plus absorbé par le culte du soldat, celui qui compatit le plus constamment à ses malheurs, qui lui souhaite de la façon la plus déterminée (toute sa vie !) le succès et la réparation, celui qui sent le plus vivement la nostalgie de la victoire, — qui de nous ne le comprendrait ? — est un des élèves de Gros, un garçon de vingt-cinq ans, plébéien, enfant de Paris jusqu'aux moelles, fils d'un dragon de l'armée de Sambre-et-Meuse, lui-même irrévocablement napoléonien ; ex-sous-officier de la garde nationale, ayant fait honorablement le coup de feu en 1814 à la barrière de Clichy, dans le bataillon de M. Odiot, et révoqué par la Restauration pour cause de bonapartisme. C'est Charlet. Après des humanités très superficielles, il a reçu quelques leçons de dessin selon la formule davidienne et est entré dans l'atelier de Gros, où il va rester trois ans. Par tempérament, et la suite l'a montré, il inclinerait à la facétie; mais, encore trop près d'événements désastreux, le moment n'est pas venu. Puis l'air ambiant, chez Gros, n'y porte pas; dans un pareil milieu, on est au grandiose, à l'épique. C'est à cette influence de milieu, évidemment, que Charlet doit le caractère élevé, à la fois grand et simple de ses premières lithographies.

Il n'y a plus de doute pour nous aujourd'hui : la partie forte de l'œuvre de Charlet, au point de vue du dessin, celle qui lui assure une place dans l'art de ce siècle, ce sont ces lithographies du début, imprimées chez Lasteyrie et chez Engelmann, et par lesquelles il a atteint immédiatement le maximum de sa valeur, le *Grenadier de Waterloo*, la très célèbre pièce des *Deux Grenadiers de Waterloo, Le Drapeau défendu, Les Français après la victoire, Le Caporal blessé et son chien lui léchant sa blessure, La Mort du cuirassier, Le Grenadier manchot, La Pièce de canon enlevée, La Bienfaisance, L'Hospitalité, La Conversation, La Bienvenue, Courage et Résignation, Le Soldat français, Cuirassier portant un drapeau, Délassement des consignés, Vieillard montrant le portrait de Cambronne à ses enfants, L'Instruction militaire, Le Soldat musicien, L'Aumône, Jeune soldat se découvrant devant un invalide, Appel du contingent communal, Au maréchal Brune, L'Ouvrier endormi, L'Intrépide Lefèvre,* etc. Il faut aussi placer dans les plus belles œuvres du maître les diverses feuilles de costumes militaires parues chez Lasteyrie, chez Delpech, chez Motte, et chez Villain, de 1817 à



LE SOLDAT FRANÇAIS.

(Fac-similé d'une lithographie de Charlet.)

1822, par exemple le *Dragon d'élite* (*Armée d'Espagne*), le *Grenadier à pied de la vieille garde*, et surtout les deux chefs-d'œuvre de Charlet, le *Voltigeur* et le *Carabinier*. Toutes ces pièces ont un réel caractère : le soldat y est poussé à l'épique, il est théâtral, immobilisé dans des attitudes sculpturales. « Il semble taillé dans un bloc de pierre, » a dit Giacomelli, il est superbe, négligence de dessin à part, mais il ne vient pas à l'idée que la face de ce héros puisse s'animer, et son bras se lever pour frapper. »

Généralement une tristesse de grande allure plane sur ces soldats de la première manière de Charlet ; leur air est farouche, ce sont les « grenadiers pensifs » de Victor Hugo, leur œil est fixe devant eux, et l'on sait bien ce qu'ils cherchent, c'est lui. Qui, lui? Cela s'entend : lui, c'est Lui, l'Autre, l'Ancien, le Tondu, le père la Violette, le père l'Enfonceur. Inutile de le nommer, nous sommes encore en pleine réaction blanche, mais entre anciens du camp de la Lune, ou même entre *marie-louises* de la campagne de 1814, on s'entend. Et ces soldats héroïques semblent se dire : « Pourquoi, étant si braves, avons-nous été si trahis de la Fortune? » Et les lithographes viennent, qui les réconfortent, les exaltent, et avec leurs crayons leur crient : « Honneur au courage malheureux! » Les premières pièces de Charlet, c'est le *Gloria Victis* de ce temps-là. C'est autre chose encore, un engin de destruction contre le gouvernement de la Restauration, par les seules comparaisons et pensées rétrospectives qu'elles provoquent. Charlet est l'agent actif de cette politique, pas très juste, mais très caractérisque d'alors, qui consiste : 1° à être profondément ulcéré des désastres de 1812, 1813, 1814 et 1815, de 1815 surtout; 2° à ne jamais avoir l'idée d'en accuser l'empereur; 3° à ne pas les pardonner à Louis XVIII.

A part cela, Charlet se lança plusieurs fois dans la caricature directe contre les émigrés, les voltigeurs, les jésuites, les éteignoirs, la soi-disant piété imposée aux soldats. Et un jour il attaque directement le gros et sceptique roi, qu'il montre à son balçon, disant au peuple : *Mes amis, je vous porte tous dans mon cœur !* Mais il est vu de dos, les basques de l'habit écartées, et méchamment, Charlet insinue que le cœur dans lequel le roi porte son peuple est singulièrement placé. La lithographie, d'ailleurs, fut à la Restauration une ennemie irréconciliable et funeste : au rebours d'une célèbre brochure de Chateaubriand, elle valut une armée..... *contre* les Bourbons.

Les premières lithographies de Charlet passent pour avoir eu, en dehors des sujets représentés, peu de succès, c'est-à-dire pour avoir

été peu prisées du public, comme qualité d'art, et plus que peu payées. Mais la réputation allait lui venir, considérable, extraordinaire, dès qu'il se fut lancé dans un genre nouveau.

Les années avaient passé, l'acuité des douleurs premières s'atténuait; on ne saurait pleurer toujours, ni toujours regarder en arrière. Il faut réagir. Puis, Charlet est sorti de l'atelier de Gros : livré à lui-même il incline vers un mélange très original de sensibilité patriotique et de comique militaire. Tout en faisant force aquarelles et sépias, il se tient plus que jamais à la lithographie : selon son expression, *il en eut une diarrhée de plus de huit cents.* Par parenthèse, nous tenons ici le défaut de Charlet : il est commun, mais ce qui s'appelle commun avec délices, et même avec prétention ! Seulement, il a la qualité de son défaut : il est peuple et tient à le laisser voir; mais il sait parler au peuple, et par ses légendes aura sur lui une influence extraordinaire.

En 1820, le peuple lit encore peu les journaux politiques, et les journaux illustrés n'existent pas. La lithographie isolée, puis bientôt les albums annuels des lithographes, furent le *Charivari* et le *Journal amusant* de ce temps-là, et les devantures des boutiques d'estampes équivalaient à ce qui est aujourd'hui l'étalage des kiosques. Charlet mit en train son premier album en 1821 : l'année suivante, il reçoit du renfort, Bellangé se range à ses côtés; deux ans après nouvelle recrue, Raffet, élève de Charlet, emboîte le pas; et voici désormais constitué le fameux triumvirat Charlet-Bellangé-Raffet.

Des trois, Charlet est alors le plus caractérisé : en lui s'est révélée une irrésistible force comique, et un génie particulier à trouver la légende, familière, souvent triviale, mais portant coup, nettement frappée, propre à se fixer dans les mémoires, et, suivant le mot de Sainte-Beuve, à circuler comme une pièce de monnaie. Depuis, Gavarni porta très haut la légende, et, l'élevant à l'importance d'un genre littéraire, en fit les délices des raffinés. Mais nous ne devons pas avoir deux poids et deux mesures : Charlet a bien créé la légende, la légende observée, naturelle jusqu'à l'extrême familiarité, et non alambiquée. Pendant dix ou douze ans on va être à l'affût de ce qu'il publiera, de son nouveau dessin et de sa nouvelle légende, qui pourra varier de genre.

Tantôt Charlet sera touchant et nous apitoiera sur les malheurs immérités du vieux soldat. (*Adieu, fils ! Je t'ai revu, je suis satisfait; France ! là finit leur misère; Je crois que je me sens de la religion ! Les Enfants du général Foy*, etc.). Ou bien il montrera quelque vieux brave

amputé, qui a été *démoli à Austerlick*, ou qui est *ès cuirassier z'au* 4e, et à qui il reste encore un bras *pour le service de la patrie.*

Le plus souvent il sera facétieux, et ses veines comiques sont nombreuses :

Opposition du vieux soldat et du conscrit, du grenadier et du Jean-Jean : *Au commandement de halte! rapportons vivement le pied qui est à terre à côté de celui qui est en l'air et restons mobile!— Au commandement de : Pas d'observations, tu renfonces simultanément ton discours...*, etc. ; — *Je suis innocent, dit le conscrit. — Par le flanc droit! répond le caporal Les consignés prenant les armes pour la corvée du quartier*, etc.;

Le soldat fricoteur et carottier, toujours prêt à marauder, ou à se faire payer la goutte par le conscrit, à l'exciter aux duels, afin que la réconciliation s'ensuive, et, partant, une tournée au cabaret : *Conscrits, vous vous devez un coup de sabre, soyez Français! Voilà encore un duel, faut plumer les canards!* etc ;

Les ivrognes. Charlet en a abusé. Depuis sa belle lithographie des *Pénibles Adieux* jusqu'au célèbre *Voilà pourtant comme je serai dimanche*, en passant par toute une série de soldats, fantassins, hussards, maréchaux des logis en pleine ébriété : *Capitaine! j'ai des faiblesses! Soutiens-moi, Châtillon! Un homme qui boit seul n'est pas digne de vivre, N'apporte qu'une bouteille d'eau-de-vie pour ma compresse! Enfoncé, troupier! mais toujours Français! cruellement Français!* (les soldats ivres sont toujours *vraiment Français! Français à mort!*), *L'Ancien est asphyxié!* A cette époque, l'ivresse ne tirait guère à conséquence; la bière, les mazagrans, les apéritifs variés n'étaient pas encore popularisés; la consommation classique, le seul rafraîchissement, était le vin, peut-être baptisé et allongé, mais non encore sophistiqué par des bouquets effroyablement toxiques: il donnait l'ébriété bon enfant. Et puis, le peuple de Paris a toujours eu un fond d'indulgence, presque de vénération, pour les « pochards »; ils lui sont sacrés, comme les fous pour les Orientaux. N'empêche qu'à la fin ces ivrognes deviennent fatigants. Charlet ne les sauve pas par un dessin magistral, il fait souvent *rond* et de chic. Il dispute la palme de la trivialité à Pigal, et, il n'y a pas à le nier, avec ses invalides Kraft et Braun, il ouvre la voie au bout de laquelle seront les « invalos » de Randon, et chacun avouera que le vaguemestre Soiffmann ou le brigadier Litremann sont désignés d'avance pour servir sous le colonel Ramollot;

Les enfants. Charlet a eu du gamin de Paris, *éminemment libéral* (!), une conception très édulcorée, et qui a ravi ses contemporains. Ce



« TOI ! ... — OUI, MOI. »

(Dessiné par Lorillot d'après Charlet; lithographie Villain.)

n'est ni le « pâle voyou », ni l'inconscient que les combattants de Juillet envoient lâcher traîtreusement un coup de pistolet aux officiers de la garde royale, ni Gavroche, ni encore moins le précoce rôdeur de boulevard extérieur qui aujourd'hui pleure sa « gigolette » raflée. Du temps de Charlet, l'enfant n'en est encore qu'à s'insurger contre le maître d'école (*Je les z'haï-t-y les maîtres!*), à *fiche un pétard à son chat*, à craindre pour *ses derrières*, et à porter le fusil de *monsieur le grenadier;*

Les « cuirs » du langage militaire. Ç'a été une des formes les plus drôles de la légende de Charlet (*Arrondissons le poniet z'avec grâce, Soyons lastique!*). Joignons-y l'accent paysan, comme dans le *Billet de logement : Allai, suivai...; Allai, marchai, vous n'y êtes point : Suivai tout drait tout au bout de la grande sente, vous tournerai en votre main draite, puis tout drait un p'tit quart d'heure;*

Enfin, le tour proverbial. Ici Charlet triomphe; et certaines de ses légendes sont restées dans la circulation sans être démonétisées, jusqu'à nos jours : *Ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est le chien; C'est toujours les mêmes qui tient l'assiette au beurre; Ces infâmes brigands sont peut-être vertueux; Dieu, mes ennemis politiques! en avant les guibolles; J'aime mieux être saoul que bête, ça dure moins longtemps; Jeune, j'avais des dents et pas de pain : vieux, j'ai du pain et pas de dents; La Morale y perdit un peu, le cabaret y gagna beaucoup: On peut mépriser l'espèce humaine, mais cracher sur les vendanges, jamais; Prends le temps comme il vient, et la soupe comme elle est; Sans blague et sans tabac, pas de soldat; Vivent les institutions qui assureront mon avenir; Si les chevaux s'entendaient, quelle révolution! Perdre une quille, c'est rien : mais la boule, c'est tout!* etc.

Le succès de Charlet et sa réputation furent immenses. « A aucune époque, dit M. Lhomme dans sa juste appréciation sur Charlet, la faveur publique ne s'est attachée plus étroitement à de certains hommes qu'aux jours de la Restauration. Les libéraux d'alors ne marchandaient ni leurs sympathies ni leurs applaudissements à ceux qui combattaient pour eux. On ne s'attachait pas à examiner de près leurs œuvres; elles traduisaient en termes clairs les sentiments et les passions dont on était agité, et cela suffisait. » Charlet fut mis à côté de Béranger. Tous deux font bien la même chose : celui-ci, quand il parle dans une chanson de « secouer la poussière qui ternit les nobles couleurs », celui-là quand il montre dans une lithographie un grenadier de la garde expliquant une image à un jeune soldat : *Tu vois* Austerlitz, lui dit-il, *au moment du trem-*

blement! Voilà RAPP *qui dit à* l'ANCIEN : *toute la boutique est enfoncée: le Français se couvre de lauriers sur toute la ligne...* SOLDATS!... *je suis content de vous, dit* l'AUTRE.

Au bout de cela étaient les journées de Juillet; elles vinrent, Charlet en fut, il « soigna le cuir » aux troupes royales et représenta quatre épisodes du combat dans de grandes pièces faites en collaboration avec Jaime. On sait que la lithographie, s'acharnant sur Charles X tombé, passa toute mesure et fut lâche. De cette campagne-là, Charlet, qui avait sinon l'habit, du moins le cœur d'un soldat, ne fut point. Et pas davantage de la campagne républicaine de Philipon contre le nouveau régime. Il faut connaître l'opinion politique de Charlet. Il aimait ardemment la liberté, dit-il, mais « belle, sage et forte » et mitigée par « un bon nerf de bœuf ». En politique comme en dessin, il professait ce principe : *Les masses avant tout.* Mais c'est lui qui a lancé cet apophtegme célèbre : *Le bon sens des masses est admirable : seulement, elles se trompent presque toujours!* Et il s'est défini ainsi : *Je suis bon citoyen, j'aime mon pays et j'ai travaillé pour le peuple travailleur; je déteste les bonnets rouges et je ne trouve point d'homme plus libéral que Napoléon le Grand.*

Charlet, comme officier de la garde nationale, réprima donc les insurrections des premières années de Louis-Philippe, et, comme lithographe, caractérisa les révolutionnaires dans cette pièce : *De quoi?... travailler... bon pour des feignans!...* et dans celle-ci où un homme d'assez mauvaise mine s'écrie piteusement : *Que Paris est triste sans émeutes!*

Jadis, Charlet avait eu une grande joie, qui l'avait bien apaisé dans ses attaques contre la Restauration; il avait vu mettre en mouvement l'armée française, pour la campagne d'Espagne. Et maintenant, autre joie, il revoit le drapeau tricolore. Il s'épanouit donc, son talent de lithographe tourne vers un genre nouveau, vers de petites pièces très caressées, très finies, et d'un travail aussi précieux qu'il le peut. Et d'abord, la Restauration partie, il n'y a plus à se gêner dans la représentation de Napoléon : Charlet s'en donne à cœur-joie, il le fait et le répète de face, de profil, de trois quarts, et de dos, à pied et à cheval. Il le place dans les fines petites pièces : *C'est lui*, *Le voilà*, *La Promotion*, *Le Défilé*, *L'Action*, *On se masse*, *L'Ancien est là*, etc., etc. Puis il s'applique à de jolis fonds de paysages, qu'il fait fort bien pour l'époque (*Les deux Coqs*, *La Maison du Garde-chasse*, etc.) et à des évolutions de troupes (*Le Moulin de Jemmapes*, *La Reconnaissance*, *On va se former en bataille par escadron dans la plaine*

voisine, etc., etc.). Cette nouvelle manière de Charlet est très caractérisée et intéressante.

Mais en somme Charlet est le dessinateur du soldat isolé, et non de la bataille. Cependant, une occasion se présente d'apercevoir la guerre. En 1832, Charlet assiste au siège d'Anvers avec son ami le général de Rigny. Or, Raffet y est aussi, et c'est lui qui va influencer Charlet, lequel visiblement, dans son curieux album sur le siège d'Anvers (1833), s'efforce d'imiter son élève. La plus belle pièce de cet album : *Prise du fort Saint-Laurent*, est absolument un Raffet. Mais ceci n'est que passager et les deux artistes n'en suivront pas moins deux destinées opposées : Raffet, qui a commencé par des albums à la Charlet, s'élèvera vers une conception de plus en plus géniale de la représentation des batailles : il deviendra le peintre du *Fort Mulgrave*, de la *Revue Nocturne* et du *Combat d'Oued-Alleg*. Charlet, qui a débuté dans l'art avec une réelle grandeur; puis qui est descendu au joli et au coquet, ne tirera de l'observation de la guerre, pour finir, qu'un album comico-patriotique, la *Vie du caporal Valentin* (un de ces braves soldats que Charlet appelle « *la pièce de bœuf du champ de bataille* », parce qu'elle « *nourrit bien le feu* »), dans lequel il mettra toute sa réserve de drôlerie. Mais cet album retarde : il en est encore au comique de la Restauration, au moment où le dessin de mœurs et la caricature s'épanouissent dans le *Charivari* avec Gavarni et Daumier!

Charlet, sous le gouvernement de Juillet, était au faîte de la réputation; on le considérait comme un homme vraiment extraordinaire, et il le savait. Eugène Delacroix, absolument « emballé », a écrit sur lui le fameux article où il traite Charlet comme un de ces génies appartenant plus à l'humanité entière qu'à un temps et à un pays donnés, et le place entre Rabelais, Molière et La Fontaine! Mais, en tant qu'écrivain d'art, Delacroix n'est pas infaillible. D'ailleurs, remarquons qu'il appelait Charlet un La Fontaine ou un Rabelais, il ne l'appelait ni un Poussin ni un Chardin. Avec Charlet, ce n'est jamais le côté *peintre*, le côté *exécution* qu'on vise; mais toujours le *sujet*, le côté littéraire. Pareillement, lorsque Charlet exposa son tableau de la *Retraite de Russie*, actuellement au musée de Lyon, on ne dit pas si c'était l'œuvre d'un peintre, d'un peintre *peignant*, mais Alfred de Musset rendit compte dans la *Revue des Deux-Mondes* de ce « sujet de la plus haute portée ». Et cependant il sentit que pour l'exécution, Charlet n'était point un Géricault. Sur ce tableau, voici une anecdote, que nous donnons sans la pouvoir contrôler. Chena-

vard était allé le voir, accompagné d'un officier général qui avait assisté à la retraite de Russie. Le premier mot de l'officier fut : « Pourquoi ce ciel sombre et chargé de neige? » Et après un moment de réflexion il ajouta : « Après tout, vous autres peintres, *vous avez besoin de ces choses-là pour émouvoir*. Mais la vérité est que, dans la retraite, nous eûmes pendant un mois un soleil qui nous aveuglait. »



NAPOLÉON.

(Croquis gravés à l'eau-forte par Charlet.)

Charlet, décoré comme officier de la garde nationale, avait eu la velléité de demander un logement au Louvre, qu'il n'obtint point. Il eut aussi celle de se présenter à l'Institut, à la mort de Carle Vernet, et ne fut pas élu. Le gouvernement lui donna comme compensation la croix d'officier, et le nomma professeur de dessin à l'École polytechnique. D'où son *Cours de dessin à la plume*, et les considérations familières sur l'art, qui l'accompagnent. Passons.

Et au fond, Charlet n'était pas content, politiquement parlant. Il avait de la politique une conception très simpliste, une vraie poli-

tique de caserne, et ne voyait pas plus loin. Les affaires sont-elles menées, oui ou non, par des *troupiers finis?* Se bat-on ? ou ne se bat-on pas ? Or, en 1840, on ne se battit pas. Décidément, on n'était pas conduit par des « troupiers finis ». Alors Charlet, du haut de sa grandeur, donne des leçons au pouvoir ; il devient, qu'on nous passe le mot, « ronchonneur ». Écoutez-le grogner dans ses lettres : « *Notre coq fait la poule et ne défend pas sa queue. Je ne reconnais plus mes Français. Ils me dégoûtent. Il n'y a plus de sexe. C'est un troupeau de vils agioteurs civils et militaires, un peuple de courtiers marrons.* IGNOBILITAS MUNDI. » Et ailleurs : « SALUTEM OMNIBUS. *Ton chien a des puces, dit Polichinelle, le sage le plus sage que je connaisse, et le seul philosophe que j'estime véritablement. Ce n'est point un monsieur Cousin, dont la philosophie d'alambic coûte quarante mille francs au pays : non, c'est du gouvernement à bon marché ; tout s'y résout par la force du gourdin, et c'est vraiment ce qu'il y a de mieux et de moins cher, car enfin, en ce moment,* NOTRE CHIEN A DES PUCES : *eh bien, il faudrait agir du gourdin. Au lieu de cela nous discourons, nous f...massons, on cherche de la finesse, et il en résulte de la jeanf...trerie.* »

Et voilà le ton de Charlet dans ses lettres, trop vantées par Delacroix et Jules Janin, et qui ont comme son œuvre le côté intéressant et le côté fatigant ; mélange de morceaux pleins de cœur et de générosité, et d'insupportables calembours, queues de mots, et considérations de la force de ce que nous citons. (Mais aussi, pourquoi toujours publier ce qui n'était pas destiné à l'être ?)

Exaspéré, Charlet décocha au gouvernement sa dernière œuvre, les *Croquis à la manière noire dédiés à Béranger*. A part la belle composition *Tremblez ennemis de la France*, le dessin est faible et banal, sentant son Victor Adam. Quant à la légende, Charlet, qui, pour un ancien, ne sait guère « se taire sans murmurer », ne fait que grogner entre ses dents : *Classe forte, fer et acier ! Classe moyenne, fil et coton ! L'Armée, c'est le Peuple ! Le Peuple et l'Armée ! Toujours ! Français ! A mort ! Faites-leur chanter la Colonne ! C'est le Cantique des Cantiques ! Ma Colonne ! Mon grand Empereur ! Chapeau bas ! L'amour du peuple, c'est le plus fort de tous les forts ! Si j'avais signé les traités de* 1815, *je me couperais le poing ! Vous me crachez à la figure, je dis, c'est du brouillard ; vous m'envoyez une châtaigne (calotte), très bien ; vous nourrissez le feu par un coup de botte dans le... ô alors je vais dire :* LES FAITS SONT ACCOMPLIS, *etc., etc.*

Et au milieu de tout cela, une pièce qui est tout Charlet, *L'Avis du Maître :* Charlet dictant au gouvernement sa ligne de conduite,

par des jeux de mots. Un rapin essaie un tableau allégorique, et le maître (Charlet) lui dit : *Votre figure de la France lève le bras et ne frappe pas! Faites-la plus grande, plus forte! Vous l'entourez de gens qui ont l'air de faire ce que je ne puis dire dans ce que je ne veux pas nommer! Occupez-vous des masses!... Éclairez le peuple en sacrifiant vos fonds!...* Et il faut voir l'air convaincu et prophétique de Charlet débitant ces calembredaines, sanglé dans une tunique mi-partie civile et militaire, et coiffé d'un képi. C'est parfaitement ridicule, et un peu agaçant. Cela lui a valu la rude sortie de Baudelaire : « Fabricant de niaiseries nationales, commerçant patenté de proverbes politiques, idole qui n'a pas, en somme, la vie plus dure que toute autre idole, il connaîtra prochainement la force de l'oubli, et il ira avec le *grand* peintre (H. Vernet) et le *grand* poète (Béranger), ses cousins germains en ignorance et en sottise, dormir dans le panier de l'indifférence... » Moins sévères et moins dilettantes que Baudelaire, nous comprenons aujourd'hui les obsessions d'un patriotisme exalté et déçu, et loin d'oublier Charlet, nous le rappelons, cet ardent Français, à la mémoire des nouvelles générations. Mais, plus de sang-froid que ses contemporains, si nous estimons tant Charlet, nous ne nous trompons pas d'épithète. Il n'est pas un *grand* artiste, un grand exécutant, mais c'est un artiste *considérable,* dans la lithographie, l'humour et la politique, singulièrement original et nouveau dans la légende. Et il nous a donné Raffet !

Charlet eut encore dans sa vie une dernière satisfaction : il vit le Retour des Cendres, et illustra le *Mémorial de Sainte-Hélène,* l'évangile des braves. Il mourut en 1845, usé par le travail et miné par une maladie de poitrine. Le sort aurait dû se montrer moins cruel et lui donner quelques années de plus : le temps de voir restaurer un gouvernement selon son cœur, et de connaître le triomphe du soldat français : Sébastopol, Solférino! Mais voici un autre genre de réparation : le premier but de l'exposition était de remettre Charlet en honneur : ce but est atteint, Charlet vient d'avoir une « Presse » magnifique. Le second but est de lui élever un monument, — son buste, gardé par un grenadier de la garde, — dans un quartier militaire, en face de la porte de quelque caserne. Ainsi le « maître aux grognards » pourra avoir une vie posthume au milieu des soldats. C'est bien cela qu'il lui faut. Du haut du ciel il doit être content.

HENRI BERALDI.

CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

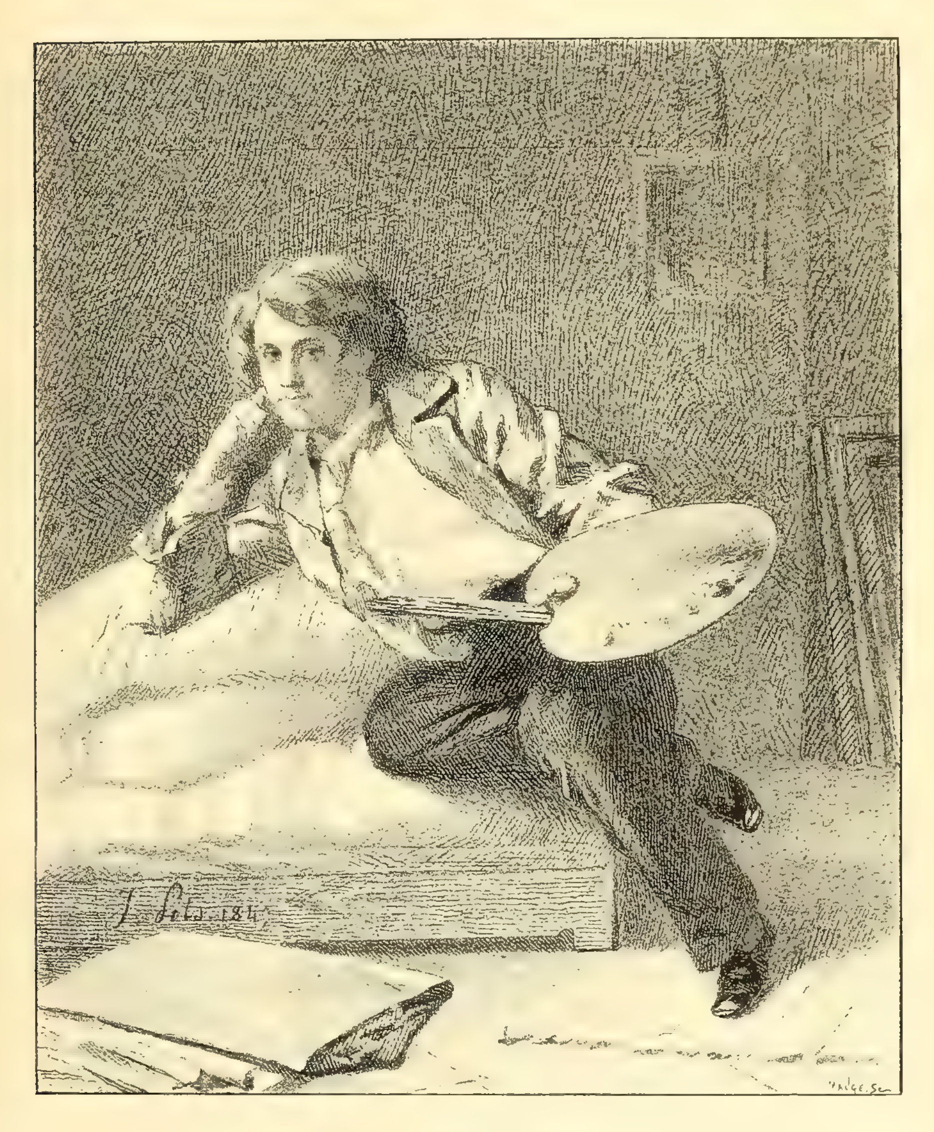
(TROISIÈME ARTICLE [1])



C'EST l'année suivante que fut achevé le panneau d'émail de la *Vérité*. Je ne crois pas qu'il ait jamais été vu à Paris, mais il fut exposé à Bordeaux par la Société des Amis des Arts. Ce cadre énorme décore à présent un des salons du célèbre château que le comte Henckel de Donnersmarck possède en Silésie ; il mesure $1^m,70$ sur $1^m,50$ et contient dans douze cases égales, les profils calmes et recueillis des douze philosophes que Popelin a choisis : Socrate, Platon, Aristote, Confucius, Zénon, Marc-Aurèle, Abeilard, Moïmonides, Averrhoès, Leibnitz, Descartes, Roger Bacon. Ils forment autour de la déesse qu'ils ont aimée et servie un groupement symétrique ; l'ordonnance en est simple et l'ornementation très sobre. Cette œuvre, conçue selon les préférences de Popelin, restera, je crois, son œuvre maîtresse. Il est regrettable qu'on n'ait pas consenti à la prêter et qu'on n'en ait vu à l'exposition du maitre qu'une photographie très imparfaite. On y avait ajouté l'esquisse de quelques figures et le dessin des ornements composés par Popelin pour être incrustés dans l'ébène ; une treizième plaque subsiste pourtant, peinte dans la même gamme d'émaux que les douze autres : c'est un portrait de François Bacon.

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. IX, p. 502.

Pourquoi le « père de la philosophie expérimentale », d'abord destiné à figurer dans cette glorieuse réunion de sages, en a-t-il été exclu ?



CLAUDIUS POPELIN JEUNE.

(D'après une peinture de Pils.)

Il est probable qu'avec sa droiture inflexible, Popelin n'a pas jugé digne d'y figurer le ministre concussionnaire et l'infidèle ami du malheureux d'Essex ; il a préféré faire un accroc à l'ordre chronolo-

gique, en remplaçant le philosophe anglais par son illustre compatriote et homonyme, Roger Bacon; celui-ci vivait trois cents ans plus tôt, il souffrit aussi la prison, mais il la supporta pour l'amour de la vérité et de la science. Ce scrupule est curieux à noter, il dépeint l'état d'âme de Popelin, la conscience et la logique qu'il apportait en toutes choses, et il nous vaut d'avoir gardé ce portrait, l'un des plus intéressants qu'il ait composés.

Il avait été question de confier à Popelin l'exécution d'une œuvre plus importante : M. Haussmann voulait qu'on fît pour la grande galerie de l'Hôtel de Ville une cheminée monumentale et demandait qu'on se servît des notes vibrantes de l'émail pour en décorer les panneaux, qu'ils fussent de bois ou de marbre. Baltard, qui avait la direction des travaux, s'y opposa; la seule concession qu'il fit au baron Haussmann, fut de consentir à faire de cette cheminée une œuvre d'orfèvrerie, mais il en exclut l'émail. Baltard en voulut composer lui-même les dessins, et il en confia l'exécution à Froment-Meurice. Les figures, modelées par Émile Carlier, furent taillées dans le cristal de roche fumé, les draperies étaient d'argent fondu et ciselé. Au centre, un buste de l'empereur Napoléon III, sculpté en ronde-bosse dans une aigue-marine colossale, faisait un étrange effet. J'ai ouï dire que ce buste, ravi pendant la Commune, était encore aux mains de quelqu'un qui n'osait ni le montrer ni le vendre. Le reste a disparu, l'incendie a détruit ce coûteux travail, né d'un caprice, et plus précieux par la matière et la difficulté vaincue que par la beauté du dessin.

Si Popelin n'avait pas de commandes officielles, il s'en consolait en n'obéissant qu'à sa fantaisie; il fit pour le baron de Mortemart un portrait équestre de Henri de Mortemart, d'après une peinture ancienne. Il émailla une figure allégorique de la France, qui appartient à un négociant de Bordeaux. Pour Th. Gautier, il peignit une plaquette émaillée sur paillons avec une figure de Japonaise. Burty, qui commençait sa collection, lui avait prêté les albums d'Hokousaï; on était alors au début de l'idée japonaise et les premiers dessins arrivaient à peine, aussi l'émail dont il s'agit n'est pas conçu ni peint dans le style qu'il aurait fallu, mais c'est un amusant pastiche qui marque une date curieuse, car cet émail est incrusté dans la reliure de peau jaune du « Livre de jade » que Judith Walter avait offert à Théo (1867).

En cette même année, Barbedienne était venu trouver Claudius Popelin et lui avait demandé deux émaux d'allure décorative. C'est



Gazette des Beaux Arts — Héliog. Dujardin

HENRI IV

Émail de Cl. Popelin appartenant à Mgr le duc d'Aumale

le premier essai que le grand bronzier fit de l'émail peint. Popelin composa pour lui deux figures de femmes à la manière italienne : *Rome* et *Venise*. Elles furent montées sur la panse de deux grands vases en rouge antique, dont les anses étaient formées de chimères ailées. Constant Sévin en avait fait le modèle. Gobert livra peu de temps après d'autres émaux à Barbedienne pour l'ornementation d'un miroir. Mais on connaît les idées absolues du maître fondeur. Barbedienne voulait un peintre émailleur qui fût à lui seul ; nous le verrons prendre Serre, le former et l'attacher d'une façon exclusive à sa maison.

Mazaroz-Ribaillier avait déjà tenté d'approprier l'émail à la décoration des meubles. Sauvrezy, l'habile ébéniste si regretté des amateurs, sut mieux qu'aucun autre, trouver la pondération des lignes et la couleur des bois qui gardent aux émaux peints leur harmonie[1]. Fourdinois a décoré de plaques peintes par Gobert, les panneaux de la bibliothèque qu'il a cédée aux Arts décoratifs ; les frères Guéret ont fait des décors analogues, et j'ai tout récemment enlevé d'un meuble fait par eux, trois superbes émaux de Popelin, conçus dans la note la plus élégante. Ce sont des panneaux longs, émaillés sur argent ; ils représentent une Diane chasseresse et une Pallas armée. La plaque qui formait le sommet du meuble, est illustrée d'une jolie allégorie de « l'amour sincère » qui perce de ses traits un papillon inconstant et léger. Ces trois émaux appartiennent à M. Huard, qui les a encadrés depuis comme le sont les émaux du Louvre et les émaux de Cluny. Il leur a fait, chez lui, une place privilégiée. Nous avons retrouvé, en feuilletant les dessins du maître, le premier croquis de la Diane sonnant du cor : elle est nue, tandis que dans l'émail achevé, elle est habillée d'étoffes aux couleurs étincelantes.

Popelin aimait le jeu des paillons. Au contraire de son émule Gobert, il se plaisait à faire vibrer l'émail ; trouvant que les tons de pierres précieuses s'allient bien aux blancs ivoirins des chairs, il se souciait peu de ressembler ou non aux Pénicaud ou aux Léonard, aux Courtois ou aux Laudin. Il faisait à sa guise et, quoiqu'il connût les émaux anciens autant que pas un, il ne lui vint jamais à l'idée d'en copier un seul[2]. Il détestait les imitations et n'estimait pas une

1. On nous signale un autre meuble décoré d'émaux peints par Popelin; il appartient à Mme Délicourt et a été exécuté en 1886, sur les dessins de M. Rossigneux.

2. Nous avons trouvé dans l'hôtel de la rue de Téhéran plusieurs vieux émaux limousins et notamment une petite plaque signée de François Limosin (F.L.) et un Christ bénissant qu'on peut attribuer à Jean de Court (I. D. C).

œuvre d'art, qu'elle fût ancienne ou moderne, pour l'argent qu'elle vaut, mais pour la joie qu'elle donne.

Sa fantaisie allait jusqu'à modeler en pleine pâte le corps d'un enfant, à lui attacher aux épaules des ailes de libellule aux tons d'émeraudes et à faire de cet amour le *Génie de l'émail;* il le plantait devant la moufle, et y faisait flamber le feu en posant sur un paillon incandescent une tache d'émail rouge. Cette plaquette étrange, amusante, toute rutilante de lumière, forme la couverture d'un exemplaire de l'*Émail des Peintres.*

Au mois de mars 1868, il fit une conférence à la place des Vosges. Ce fut une leçon publique, une démonstration généreusement donnée et qui porta ses fruits, car elle décida de la vocation de plusieurs.

Popelin l'a résumée, il a corrigé le texte de cette conférence qu'on avait sténographiée et il l'a illustrée de dessins explicatifs. C'est un livre qui résume excellemment ce qu'il est utile de savoir en émail et nous n'en saurions trop recommander la lecture [1]. Prunaire a gravé les illustrations de cette plaquette, comme il grava tous les dessins dont Popelin a orné ses autres ouvrages, entre autres le volume qu'il publia en cette même année :

De la Statue et de la Peinture, traités de Leone-Battista Alberti, noble florentin. Traduits du latin en français par Claudius Popelin [2].

La princesse Mathilde possède un exemplaire de ce livre qui porte dans sa reliure un des plus jolis émaux de l'artiste. C'est une plaque oblongue à fond noir où est peinte en graffiti d'or, l'élégante figurine de Battista Alberti. Celle-ci doit être une des premières pièces que Popelin ait émaillées par ce procédé qui lui devint si familier.

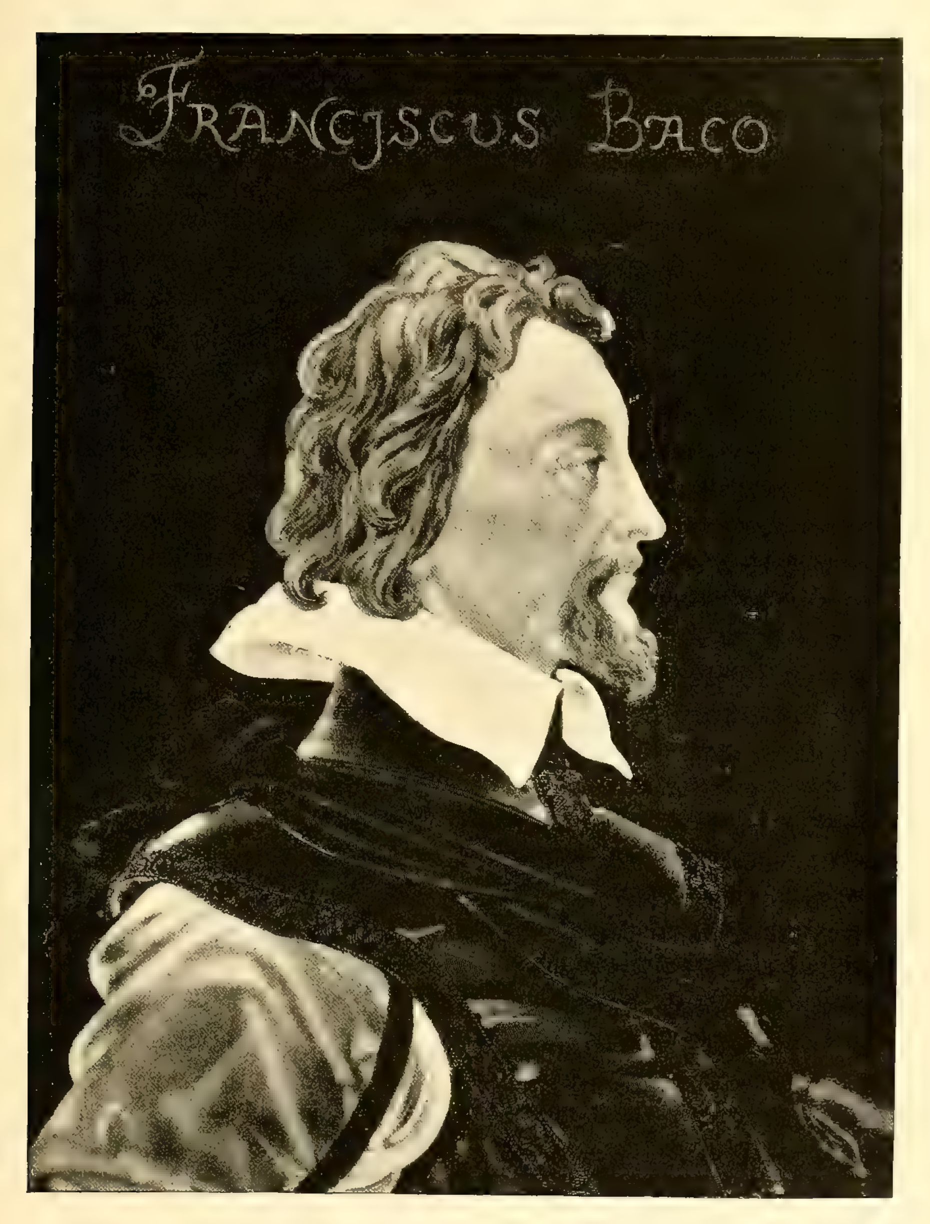
Pourtant il se pourrait qu'un autre émail où l'Amour est figuré sous le joug, avec la devise "Muy de su grado", fût antérieur. Il est fait aussi par le moyen des ors gravés à la pointe.

Quand la faveur du public vient enfin à l'émail, quand l'attention de la critique s'éveille le plus sur ses œuvres, Popelin cesse de produire ou du moins on ne constate pas chez lui la continuité de travail que nous remarquions au début. A-t-il moins besoin de vendre? Peut-être. Donne-t-il à ses écrits tout son temps et néglige-t-il son four? Oui, il écrit beaucoup et son four est éteint. Mais s'il n'émaille plus chez lui, il a trouvé dans Gagnéré un collaborateur intelligent,

1. L'Art de l'Émail. Leçon faite à l'Union centrale des Beaux-Arts. Plaquette de 52 pages. Paris, Jouaust, 1868.

2. Chez Lévy, rue de Seine, Paris, 1868.

actif et qui le débarrasse du travail matériel, de cette besogne qu'il a voulu connaître, mais qu'il n'est point utile qu'il fasse de ses mains.



FRANÇOIS BACON, ÉMAIL DE CLAUDIUS POPELIN.

Il compose, il dessine, il peint lui-même et pose ses émaux sans recourir à quiconque, mais il n'est pas nécessaire qu'il plane son cuivre au

marteau, qu'il charge les fonds de ses plaques et qu'il les passe au feu de ses propres mains. Il assiste à l'opération et la dirige, c'est assez.

Et puis il y a, hélas! au ralentissement des œuvres qu'a signées Popelin une raison douloureuse; la maladie est entrée dans la maison autrefois si joyeuse, il veille près d'un lit où l'on souffre. S'il travaille encore, s'il écrit, s'il dessine, c'est près de celle dont la longue agonie jette une ombre sur cette phase de notre récit...

Il est resté seul avec son fils, un enfant en qui se révèle déjà un tempérament de peintre et dont les premiers jouets sont des crayons et des couleurs. C'est pour lui que Popelin s'arrache à son deuil, pour lui qu'il entr'ouvre la porte à ses amis. On l'entoure, on le console. Les Goncourt, Flaubert, Boulanger, Baudry, Hébert, s'empressent avec une affectueuse sollicitude; les uns bercent sa douleur, les autres tentent de réveiller en lui la flamme endormie. « Théophile Gautier, causeur merveilleux, avec un art des transitions si subtil qu'on ne voyait pas les joints de sa délicate marqueterie, passait doucement des sentences de l'Iran et des leçons de l'Hindoustan aux préceptes de la philosophie d'Épicure. »

C'est une cure charitable que le poète tente sur son ami : « On ferait un livre de ses propos et il y aurait plaisir à enregistrer les *mémorables* de ce Socrate... Que de fois sous les ombrages d'un parc, véritable jardin d'Académus, tant les doctes esprits s'y complaisaient à deviser ensemble et volontiers s'y réunissaient, l'avons-nous suivi, marchant grave, à pas mesurés! » [1]

En effet, pour assurer la guérison de celui qu'il aime, le bon Théo a changé le décor (ces poètes apportent aux choses de la vie une intelligence au moins égale à l'art qu'ils dépensent au théâtre) ; il oblige son ami à sortir de la maison trop pleine de souvenirs, il le conduit aux bords d'un lac, dans un jardin fleuri, où d'autres amis l'attendent. Il sait qu'il faut à Claudius le mirage des choses d'Italie, des imaginations de jeunesse : il lui trouve une cour de Ferrare, de tous points pareille à celle qu'il a toujours rêvée, ou mieux, un palais comme la Marguerite des Marguerites en avait en son pays de Navarre — car il n'y a pas là de jaloux, — c'est la plus aimable philosophie, la tolérance la plus large qui préside à ces entretiens d'où l'étiquette est bannie. N'est-il pas étrange et consolant à la fois de penser qu'il n'y a qu'en Italie et en France qu'on ait vu des princesses douées d'assez de cœur et d'esprit pour accueillir, écouter et produire,

1. Cl. Popelin, *Préface dédicatoire des cinq Octaves de Sonnets*. Paris, 1875.

sans les effaroucher, ces êtres un peu craintifs qui pensent, écrivent, peignent et sont la joie et l'orgueil d'une époque?

Popelin fut le bienvenu. Il était entré déjà dans ce parc hospitalier, il en connaissait les ombrages, il y retrouvait tous ceux avec qui sa vie s'était dépensée — il les a nommés tous en ses écrits, — il se reprit à vivre. La princesse eut cette intelligence du cœur que les femmes seules possèdent, lorsqu'elle l'obligea à se remettre au travail et lui commanda un grand émail : Napoléon, l'empereur, l'oncle, celui dont la haute silhouette grandit à l'horizon à mesure que le siècle avance. — Popelin n'a jamais terminé cette figure, il en existe vingt croquis différents, la plaque est peinte en partie, l'émail n'en est pas cuit, on la conserve comme une chose fragile, que détruirait le moindre toucher.



LEONE-BATTISTA ALBERTI.

(Émail de Claudius Popelin.)

Et, par un concours bizarre, en même temps que la commande du Napoléon lui venait, le comte Henckel le priait de faire un grand émail de Frédéric le Grand et le duc d'Aumale lui demandait un *Henri IV*.

Ce dernier ouvrage seul a été terminé; j'ai vu les études nombreuses qu'a faites pour y parvenir, l'artiste, dont l'imagination était, comme il arrive aux poètes, toujours au-dessus de son œuvre; je me souviens d'avoir connu dans l'atelier de Popelin une grande toile où il avait peint d'un beau jet la figure équestre du Béarnais; peut-être ne trouvé-je pas dans l'émail réduit, toute la fierté, toute l'allure que l'artiste avait mises en cette œuvre de grand style. La pointe et la spatule de l'émailleur sont des outils si fins qu'ils ne rendent pas l'accent mâle qu'on imprime avec la brosse. Le *Henri IV* est, malgré

tout, une œuvre qui suffirait à la réputation du maître; nous avons tenu à en donner une image exacte qui, mieux qu'aucune description, en expliquera le caractère et la manière. On n'y trouvera la réminiscence d'aucun émail connu; ce n'est ni un pastiche, ni une copie, ni l'adaptation d'une effigie prise à un art voisin. En cela le *Henri IV* de Chantilly mérite d'être admiré sans réserve. Popelin a poussé la conscience jusqu'à donner au cadre d'ébène qui le supporte et aux trophées d'armes que tiennent des hérauts, l'allure un peu lourde et épaisse qui est la marque des choses de cette époque. Est-ce à dessein qu'il a fait cette concession, ou s'était-il identifié à son sujet, au point de faire inconsciemment cette réminiscence décorative?

La figure s'enlève vigoureusement en clair sur un fond d'émail noir, elle est massée en blanc, modelée comme les œuvres limousines, la figure et les mains sont réchauffées d'un ton de carnation, tandis que le cheval reste d'un blanc pur; l'armure est gris d'acier, les paillons et les émaux n'apparaissent qu'avec une sage réserve; le rouge domine cependant dans les ajustements du harnais, mais des verts sobrement posés, tiennent l'accord des tons et des ors répartis avec discrétion, dessinent les lignes et adoucissent les transitions. Henri IV est représenté vieux, à l'époque où, grand politique, il allait assurer l'équilibre de l'Europe et donner à son pays les éléments d'ordre et de puissance : c'est alors qu'il mourut.

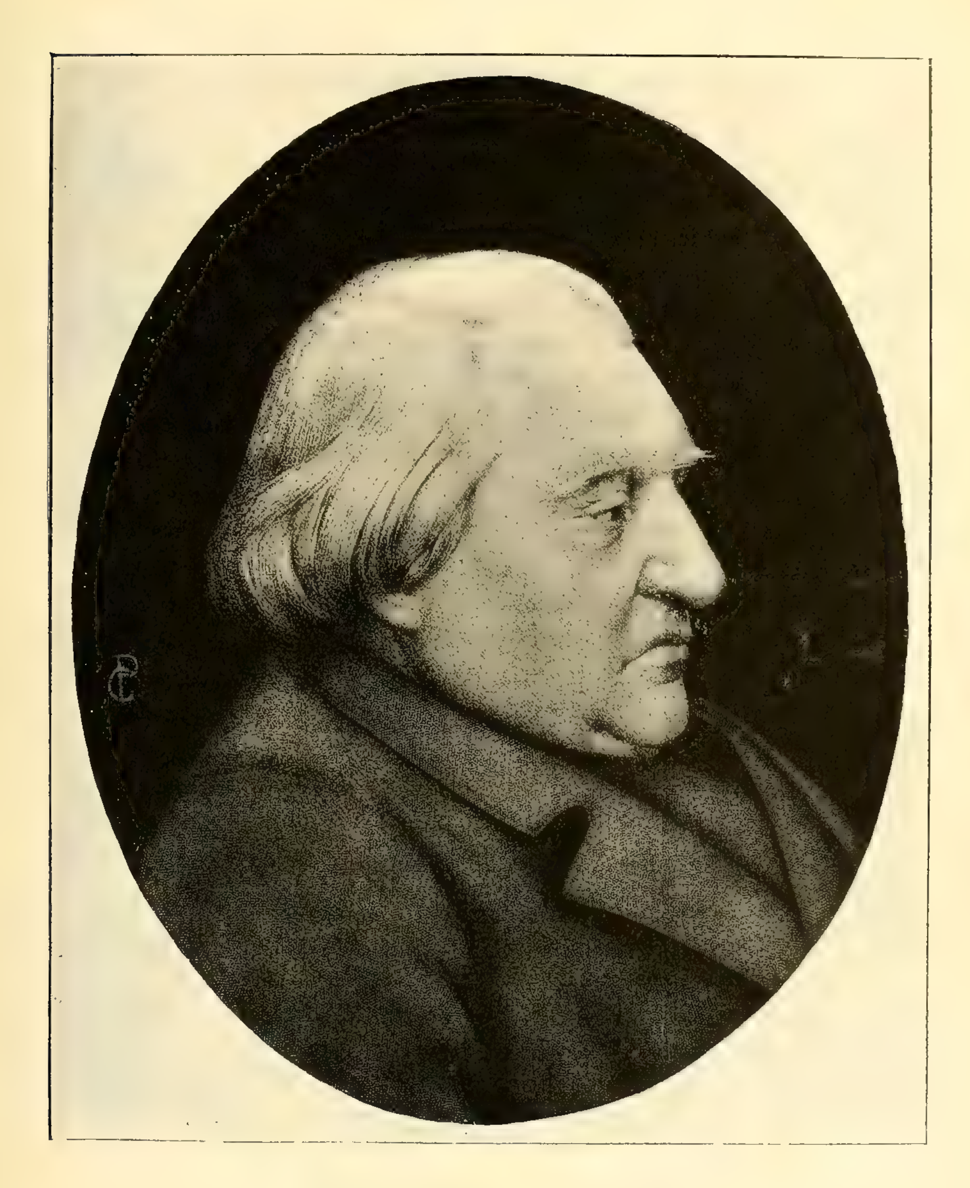
Un accident de peu d'importance, dans les émaux de l'entourage, a nécessité l'envoi du cadre à Paris, et c'est à cette circonstance qu'on doit d'avoir revu le *Henri IV*. Le duc d'Aumale a permis qu'il figurât à l'Exposition des œuvres de Popelin et les amis de l'artiste lui en sont reconnaissants.

Le grand Frédéric ne fut pas fait, pas même commencé, — nous n'avons rien trouvé dans les cartons du maître qui indiquât qu'il s'en fût occupé jamais. — Lui-même nous a dit, après la guerre, qu'il avait eu cette commande, mais qu'il ne jugeait plus à propos d'y songer.

C'est le travail qui ranima Popelin, l'amitié qui le consola; il se donna avec passion à l'éducation de son fils, il fut à ses amis, il paya d'une fidèle reconnaissance l'intelligente affection de sa protectrice, et, quand la guerre vint, il eut l'occasion de rendre en dévouement ce qu'il avait reçu d'elle.

Sans doute, il n'est pas dans notre sujet de nous arrêter à ces douloureux souvenirs, mais il est permis de rappeler la part que des amis eurent dans le soulagement de ces infortunes. Popelin avait

conduit son fils à Puys, chez A. Dumas, là où allait s'éteindre Dumas le père; puis il s'était offert à guider dans son exil celle qui l'avait



ERNEST RENAN, ÉMAIL DE CLAUDIUS POPELIN.

accueilli en ses jours de tristesse et de deuil. Il avait au préalable mis quelque ordre, à Paris, dans tout ce qu'elle laissait derrière elle, œuvres d'art, tableaux, souvenirs, tous les témoins d'une existence

intelligente. Tout cela fut profané, saccagé; Maxime Du Camp a raconté dans les *Convulsions de Paris* comment, sous la Commune, on pilla les biens de la princesse et on vola chez l'artiste; Popelin a donné un souvenir attristé au sac de sa maison :

« O les barbares! ô les violateurs de la retraite studieuse, les méchants ignorants et stupides, contempteurs envieux des atticismes, ennemis éternels de la demeure du sage ! Allons ! dans le bouge des filles perdues les tableaux, les émaux, les bronzes, les meubles précieux ! Dans le ruisseau les belles gravures épaves des arts du passé, les dessins innombrables témoignages d'une jeunesse laborieuse, pain de doctrine mis sur la planche par l'économie du travailleur ! Au feu les milliers de volumes, récolte du sacrifice et de la patience, tous rares, tous curieux, tous en état de passer à la revue du bibliophile scrupuleux; vieux amis qui n'aviez fait que du bien, innocents autant que votre maître, et dont la substance était douce à l'esprit comme étaient doux aussi les lisses parchemins de vos reliures aux doigts amoureux de leur contact[1]. »

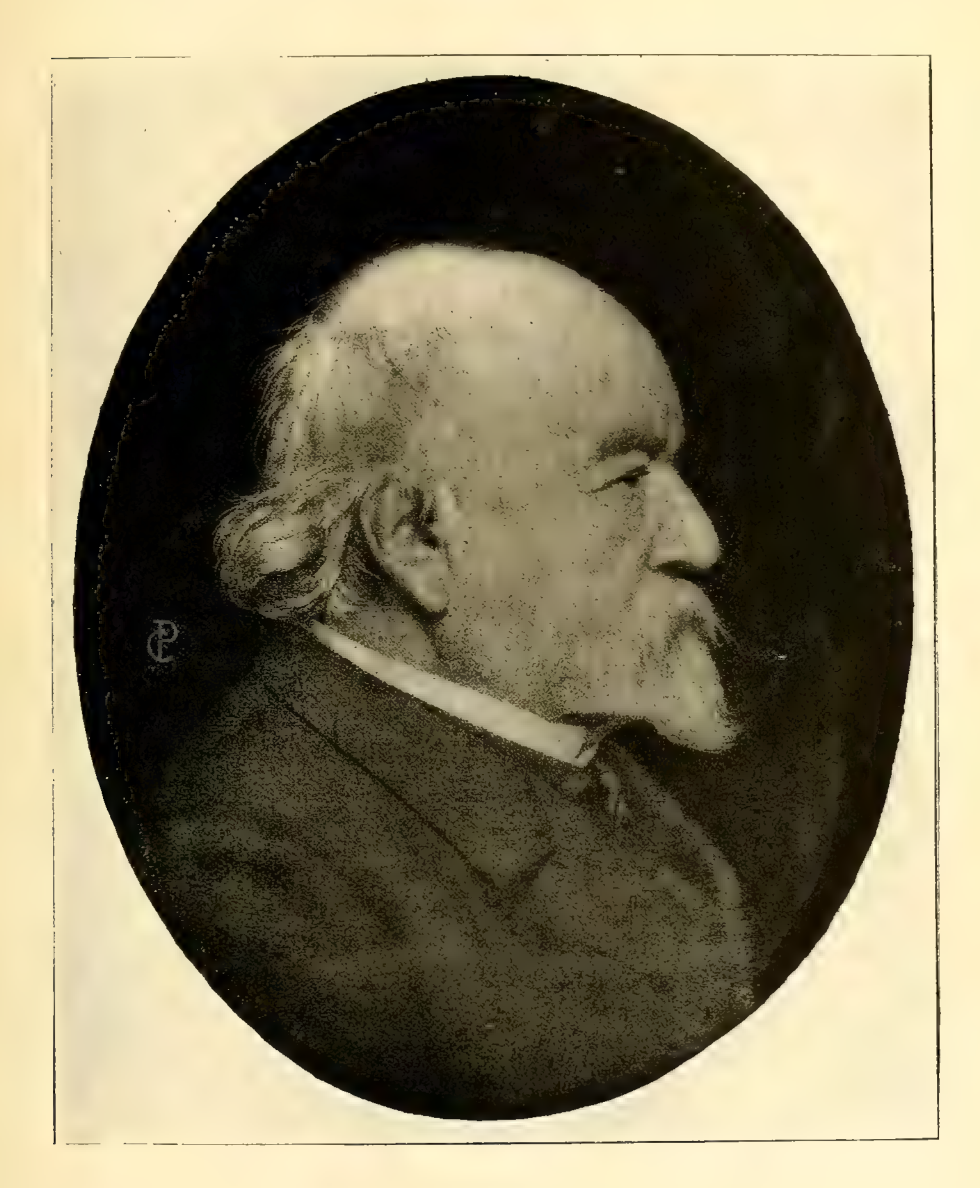
Et c'est tout, Popelin n'en a pas dit plus de la ruine de sa maison, de sa bibliothèque perdue, de ses beaux livres à images, de ses dessins, de ses chères études : « Mener le deuil de ses petites affaires concurremment avec celui de la patrie, en présence de douleurs privées autrement vives et cuisantes, ne m'eût pas semblé d'un brave cœur, ni d'un homme digne de posséder encore tant du surplus des biens de Dieu[2]. »

La tourmente était passée, il se remit au travail, comme les oiseaux qui refont leur nid détruit. Mais il devint plus silencieux que jamais — tant d'amis étaient morts, — Jules de Goncourt d'abord, Gautier ensuite, Giraud plus tard.

Ceux qui restaient formaient un groupe où, peu à peu, venaient se rattacher les hésitants, les timides ; la bonne, l'indulgente princesse n'avait pas de fiel, pas de regrets, pas de colère. On lui devra beaucoup de sympathie et d'admiration pour le bien qu'elle a fait en sa vie : c'est un exemple qu'elle a donné aux hommes et que peu d'entre eux ont imité, exemple de renoncement, de pardon et de pitié. Dédaigneuse des mauvais, indifférente aux médiocres, elle s'est montrée bonne et généreuse à tous ceux qui étaient sincères, ne regardant pas à leur cocarde, ne leur demandant que d'avoir du

1. *Cinq Octaves de Sonnets*, par Popelin. Préface, page 15.
2. *Idem*, p. 17.

talent, de la bonne volonté et de l'honneur. Elle est digne de son nom, de sa race : qui la connait l'aime.



LE MARÉCHAL CANROBERT, ÉMAIL DE CLAUDIUS POPELIN.

Sa maison resta ouverte à tous les amis de la veille; elle y appela ceux qu'elle avait distingués parmi les nouveaux. Elle travaillait d'ailleurs assidûment, peignant comme autrefois, ne laissant jamais

l'ennui la surprendre; elle permettait à ses intimes de travailler aussi près d'elle, et c'est à Saint-Gratien que Popelin a rimé tant de sonnets à ses amis, c'est là qu'il a traduit des chapitres entiers du *Songe de Poliphile*, c'est là surtout qu'il s'est complu à peindre en plein air, dans le jardin, les fleurs éclatantes qui brillaient au soleil; il les copiait à l'aquarelle d'une touche sûre, trouvant dans son passé d'émailleur des ressources de contraste, des vigueurs de ton, qui en font les plus superbes études que j'aie vues en ce genre; ou bien il les dessinait d'un trait précieux, inventant des motifs ornés pour ses livres, imaginant des encadrements de pages et donnant à graver à Prunaire, ces croquis d'un rendu très simple.

Si je n'avais pris pour titre de cette étude « l'Émail », je voudrais consacrer à ces dessins, de pur style décoratif, l'attention qu'ils méritent.

Popelin n'exposait plus; il vivait enfermé dans sa maison de la rue de Téhéran; je l'y vis bien souvent, et quand l'idée me vint, en 1875, de lui demander un émail, je ne savais pas trop ce qu'il m'allait répondre. Il accepta tout de suite, et j'ai la certitude que ma proposition lui fut une joie véritable. Il s'agissait de peindre pour le prince de B... un Gaston de Foix; je m'étais chargé de composer le cadre et de le ciseler en argent. On a vu ce tableau, je n'ai pas à le décrire, mais j'estime que cet émail est l'un de ceux que l'artiste a le plus aimés. La figure du jeune héros de Ravenne devait plaire à Popelin; elle lui rappelait Ary Scheffer : le « Larmoyeur » tient sur ses genoux le cadavre d'un jeune guerrier mort, comme Gaston, dans son triomphe.

C'était le premier émail important qu'eût refait Popelin depuis longtemps; il m'avait montré les menus objets qu'il émaillait alors : c'étaient de petites plaques, des images de Bonaparte à Brienne, de Napoléon à Austerlitz, des médaillons, des essais de portraits. Tout cela était obtenu par le même procédé, sorte de camaïeu d'or que j'ai déjà indiqué, et qui consiste à peindre en or de coquille, avec le pinceau et le putois, et à retoucher à la pointe, de façon à produire les lumières en or vif et les demi-tons en or gris; le fond sombre de l'émail fait paraître les ombres et crée des oppositions. Le modèle de ces émaux a été fourni par l'admirable portrait en émail de Jehan Fouquet, qu'a donné au Musée du Louvre le vicomte de Janzé; il est décrit au catalogue de M. Darcel sous le n° D. 201.

Le premier portrait en ce genre qu'ait fait Popelin, fut celui de Jules de Goncourt; il avait peint de la même façon pour Dumas,

après l'*Affaire Clémenceau*, une plaquette où la grande Iza nue boit dans la coquille de nacre et une autre où elle est costumée en page



GUY DE MAUPASSANT, ÉMAIL DE CLAUDIUS POPELIN.

Louis XIII. Il peignit de la même manière une étude pour *Manette Salomon*.

Mais tout cela était un jeu pour celui qui avait rêvé tant

d'autres compositions plus nobles, plus compliquées. Il semblait dire : « *A quoi bon?* » On l'aurait jugé indolent, fatigué, lassé, et cette mollesse n'était qu'apparente ; Popelin n'était jamais oisif. On s'étonne de la quantité prodigieuse de dessins qu'il a laissés. On ne conçoit pas qu'il ait trouvé le temps de rimer pour tous ses amis, et ce n'était là qu'un passe-temps [1].

Nous avons cité le sonnet de Gautier ; il conviendrait de donner celui de Th. de Banville, celui de Coppée, celui d'Edmond Cottinet, celui d'Anatole France et ceux de Heredia.

Il a fait du poète des *Trophées* un curieux portrait en armure, émaillé sur fond jaune, et dont le profil est d'une exécution tout à fait merveilleuse; c'est le seul qu'il ait fait ainsi, tous les autres portraits sont en graffiti d'or. Il serait trop long de les décrire, mais j'en puis donner la liste, sans ordre, au hasard des noms que j'ai pris.

Il a donc fait le docteur Dieulafoy, Mme Dieulafoy, le comte Benedetti, le baron Larrey, le prince Napoléon, le docteur Auburtin, Mme Strauss, Alexandre Dumas, Émile Ollivier, Renan, le colonel Riffault, le baron Brunet, M. Ch. Grandjean, Aug. Daubrée, le docteur Blanche, Coppée, Am. Pichot, le maréchal Canrobert, Robert de Montesquiou, le prince Louis-Napoléon, la duchesse de Rivoli, Émile Augier, Victor Duruy et Guy de Maupassant.

Il appelait cela son Panthéon ; on compléterait aisément la liste de ceux qu'il a aimés en y ajoutant les noms de ceux à qui sont dédiées ses poésies.

Tous ces portraits sont faits avec une sincérité vraiment admirable ; tous ont été commencés et finis d'après le modèle, sauf celui d'Augier, qui fut peint après sa mort. Il usait pourtant du moyen que la photographie donne à tous les peintres et dont tous profitent : il prenait lui-même un cliché, d'après l'ami qui posait et s'en aidait pour trouver, avec le secours de la loupe, toutes les délicatesses du modelé.

On s'extasie à la minutie du procédé ; on croirait à quelque supercherie, à quelque « truc » de métier, si Popelin n'avait pas fait avec la même perfection de touche, la même finesse de pointe, le profil de Napoléon Ier, qui n'avait pas posé, certes, et des compo-

1. Nous n'avons pas jugé utile de citer tous les ouvrages qu'a écrits C. Popelin. Outre ceux qui ont été édités et qu'on connaît, il reste plusieurs manuscrits, dont un sur les artistes et les œuvres de son temps.

sitions décoratives comme l'admirable plaquette à l'aigle impériale.

L'un des plus récents parmi ces portraits est celui de Guy de Maupassant; il a été peint trois mois avant que se déclarât le mal terrible. On sent en son regard déjà une vague inquiétude.

Il faut répartir ces émaux et toutes les menues pièces que nous avons négligé d'analyser, dans l'espace des vingt dernières années qu'a vécues le maître. Il consentit à former quelques élèves, ou du moins il donna des conseils à ceux qui vinrent le consulter. Sa première élève avait été Mme Marjolin, la fille d'Ary Scheffer, mais elle s'était lassée, comme bien d'autres : il faut une volonté opiniâtre pour triompher des difficultés de l'émail.

Popelin avait d'autres labeurs; les bibliophiles savent qu'il a traduit l'*Hypnérotomachie* de façon littérale. Ce n'est qu'en 1883 qu'il l'acheva et en fit le livre précieux qu'il a dédié à son fils. Il a donc eu la joie d'écrire sur le premier feuillet : « A Gustave Popelin, peintre, premier grand prix de Rome. » Son but était atteint, le père avait la confiance que son œuvre serait reprise et continuée : ce fils, à qui il avait voué sa vie, serait un maître, et trouverait un jour dans le livre qu'il lui laissait, le secret des joies d'artiste et des rêves de poète.

Car Popelin revit tout entier dans le songe de Poliphile; c'est un conte merveilleux, semblable à celui que ce rêveur éveillé fit au cours de sa vie, à la poursuite d'un idéal qu'il étreignit souvent. Quiconque lira cette traduction, pénétrera son âme et sa pensée; il comprendra pourquoi le peintre avait cherché une couleur plus durable, plus éclatante, que celle qu'on étend sur la toile, pourquoi il lui fallait des rubis et des saphirs, des émeraudes et des améthystes à broyer, à fondre sur l'or et le platine, à dessiner d'un trait de cinabre ou d'argent.

Gustave Moreau saurait seul exprimer tout ce que cette grande intelligence avait conçu de formes nobles et gracieuses; et pourtant il s'arrêtait découragé, se sentant impuissant, prenant et quittant la plume, laissant l'émail, essayant des couleurs à l'eau comme un miniaturiste d'un autre âge, et parfois expliquant dans l'intimité de la causerie tout ce qu'il y a de délices à recueillir encore dans l'héritage des divins maîtres de Pise et de Florence.

Fidèle à la doctrine rapportée d'Italie, Popelin a vécu ses dernières années très dédaigneux des choses qui se passaient au dehors, ne prenant des hommes qui formaient le petit cercle intime que le miel exquis de l'amitié. Il savait écouter, mais il entrait dans de

violentes colères si quelque sottise était dite par un ignorant ou par un brouillon, et il rabrouait le pauvre diable. Bon, cependant, et indulgent aux simples, il se plaisait à instruire, et je n'ai pas connu d'homme d'un caractère plus affable et d'un commerce plus sûr.

Je n'ai entrepris de parler de Claudius Popelin que pour dire la part qu'il a eue dans la résurrection d'un art avant lui dédaigné. Si l'émaillerie reprend en France le prestige qu'elle avait aux grandes époques, elle le devra, en majeure partie, à celui qui s'était fait pour elle historien, ouvrier et poète, et qui fut un artiste au sens le plus vrai de ce titre glorieux.

Ses amis ont voulu qu'on jugeât de son œuvre avec impartialité; ils ont réuni ses émaux et quelques dessins pour les faire servir par leurs qualités, et leurs défauts aussi, à l'éducation et aux progrès des émailleurs et des artistes. Ceux-ci apporteront à cet examen le respect et la conviction qu'on doit aux œuvres de bonne foi.

L. FALIZE.

(*La fin prochainement.*)



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'EXPOSITION DE BURNE-JONES A LA NEW GALLERY. — L'EXPOSITION DE SIGNORELLI AU BURLINGTON FINE ARTS CLUB. — LES SALONS DE LONDRES. — L'IMPRESSIONNISME D'ÉCOSSE A LA GRAFTON GALLERY ET AU NEW ENGLISH CLUB.



PRÈS le plaisir de découvrir, d'éprouver une sensation neuve, inexprimée, inédite — chose rare s'il en fut au monde — il n'est rien de tel que de vérifier par l'expérience et de confirmer ses émotions, d'entrer plus profondément dans les joies ressenties, et de se prouver à soi-même qu'on a eu raison d'admirer. L'Angleterre, qui nous est apparue l'an dernier comme le pays des surprises et des jouissances d'art raffinées, quoique plus somnolente cette année et ne justifiant pas complètement nos enthousiasmes, ne nous en offre pas moins encore plus d'un attrait. On a pu voir par le récit de M. Phillips, il y a quelques mois, combien l'exposition d'hiver de la Royal Academy, cette exhibition des *Old Masters*, qui se renouvelle depuis vingt-quatre ans avec une régularité exemplaire, apportait jusque dans l'exploitation d'un vieux thème, qu'on croirait épuisé à la longue, de nouveauté, d'imprévu, de motifs de curiosité et d'intérêt. En toute chose, se retrouve ici un certain piquant fait pour nous plaire. Les entreprises y ont plus d'audace qu'ailleurs ; les excentricités y sont plus colorées, plus savoureuses et plus franches ; et, qu'on s'intéresse aux maîtres anciens et à ceux qui leur ressemblent, ou aux novateurs plus hardis résolument tournés vers l'avenir, chacun y peut trouver régal à son goût.

Entre tous les événements artistiques de ce début d'année, il n'en est pas, à coup sûr, de plus considérable que l'exposition des œuvres de M. Burne-Jones, ouverte pendant plusieurs mois, avec le plus grand succès, à la New Gallery. Si nous n'avions quelque pudeur à revenir sur un sujet déjà traité, ou au moins effleuré par nous dans la *Gazette*, nous aimerions nous y étendre. Qu'il nous soit permis toutefois de joindre nos hommages à ceux de la foule, en essayant de compléter sur quelques points les choses dites précédemment. La Revue qui a honoré le maître avant l'heure se doit à elle-même de ne pas laisser passer inaperçu son triomphe, mais de l'enregistrer au contraire avec joie, surtout en ce moment où les envois faits par lui au Champ-de-Mars, et qui risqueraient de tromper le public français,

en lui montrant en M. Burne-Jones le dessinateur plutôt que le peintre, peuvent rendre à ces notes rétrospectives une fraîcheur d'actualité.

Ce qui saisissait au plus haut point, dans les salles baignées de lumière paisible et calme où se tenait l'exposition, où se trouvaient réunies pour la première fois, sinon l'ensemble complet de son œuvre, au moins presque toutes les créations importantes sorties de son cœur et de sa main (car il ne manquait guère parmi les grandes séries que celles du Persée et de la Briar-Rose), c'est le caractère d'unité qui reliait les unes aux autres toutes ces peintures d'époques différentes, échelonnées sur un espace de plus de trente ans. L'idéal a pu varier dans le dessin ou la couleur, aller de Rossetti à Venise, de Venise à Florence ou à Padoue; mais il n'a jamais changé pour le sentiment. Du début jusqu'à la fin, on est transporté dans le même monde de poésie et de rêve, à l'éclat tantôt brillant, tantôt doucement mesuré, mais dont les conventions, les formules, l'aspect délicieusement irréel s'expliquent en ce qu'il est plutôt un mirage et une sorte de transposition de la vie qu'il n'est la vie même. On a parfois reproché à M. Burne-Jones d'avoir trop « artificialisé » la nature, et peut-être a-t-on raison, surtout pour ses dernières œuvres. Mais tout n'est-il pas permis, quand on vit uniquement dans l'allégorie, la légende et le symbole ? Ne mesurons pas trop aux idéalistes le terrain du rêve.

Il était particulièrement intéressant de suivre, à travers une précieuse suite d'aquarelles, généralement de petite taille, et plus ou moins inspirées de Rossetti, les premiers tâtonnements du système et de la personnalité en train de se former. M. Burne-Jones, sans doute par coquetterie, n'avait pas tenu à être représenté par trop de peintures de cette époque. On ne peut que blâmer les scrupules de son amour-propre. Quelques figures isolées (*Clara* et *Sidonia Van Bork*, *Fatima*), d'autres à mi-corps surtout, avec un emblème (l'*Espérance*, l'*Astrologie*), auxquelles il faut joindre un dessin à la plume infiniment curieux, passionné et vibrant sur la légende des *Vierges folles*, sont en effet si près de Rossetti qu'on pourrait s'y méprendre. Mais, sous l'imitation des chevelures bouffantes et giorgionesques du maître, de ses manies, de ses trucs — accessoires bizarrement compliqués ou constructions inhabitables à des créatures terrestres — que d'originalité perce déjà dans *Merlin et Nimue*, la *Forge de Cupidon*, la petite *Annonciation*, l'*Été vert*, créations brillantes comme des pierres précieuses, ambre, perle, rubis ou émeraude, et dont il ne retrouvera peut-être jamais plus tard la chaleur et le merveilleux enveloppement de tons ! Les années qui s'étendent entre 1860 et 1865 ne sont donc pas à dédaigner. C'est alors que naît ce chef-d'œuvre de sentiment pieux et d'émotion tendre, qui s'appelle le *Chevalier miséricordieux* (1863). On pouvait le voir à l'exposition, et je ne sais pas si ce n'est pas à lui qu'allaient de préférence nos adorations. La scène est empruntée à la légende de saint Jean Gualbert qui avait pardonné à un ennemi tombé en son pouvoir. Il est venu s'agenouiller à l'entrée d'un humble oratoire de bois jaune verdissant, perdu dans la forêt, en une vaste clairière, dans un entourage de haies vives et de rosiers en fleurs. Le jour tombe : c'est l'heure du calme et du vague mystère, et le grand Christ de bois, cloué au fond sur sa croix entre des anges, se penchant vers le bon chevalier, l'enlace doucement de ses bras et le baise au front, récompense délicieuse et divine de la vertu. Il est impossible de donner plus profondément, plus naïvement que ne l'a fait M. Burne-Jones, la sensation même d'un miracle. Il y a là un

moment unique dans l'histoire de sa carrière, où, sans trop de complications et d'ingénieuses combinaisons rythmiques, il s'abandonne encore et se livre, il est plus humain et plus simple. Bientôt, à force de l'endiguer, il refroidira son émotion. Le magnifique tableau du *Chant d'amour* (1865), bien que supérieur à cette aquarelle pour l'importance et le style, ne la vaut pourtant pas pour la candeur du rêve et la grâce juvénile de l'invention. Un grain de système est déjà né.

La manière postérieure de M. Burne-Jones est trop connue pour qu'il soit utile d'insister : pondération harmonieuse des mouvements et des lignes, dosage savant des couleurs et de l'expression, effort constamment poursuivi vers la netteté des contours, et, dans l'arrangement, vers tout ce qui a un sens ornemental et un aspect plastique. Le décorateur désormais prime tout. De là ses qualités, comme aussi ses défauts. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont plus à être renseignés sur ce point. Botticelli et Mantegna lui ont donné un amour de la précision, qui aboutit parfois à des duretés, à des sécheresses, mais le plus souvent enserre et concentre l'idée avec une infinie grandeur. C'est vers 1866, dans la petite aquarelle de *Théophile ou la Légende de sainte Dorothée,* que se manifeste pour la première fois, notamment dans la figure de l'ange, le contact avec les délicatesses de l'art florentin. A partir de ce moment, et surtout du *Vin de Circé* (1869) ou de *Phyllis et Demophoon* (1870), il faudrait tout citer : car il n'est pour ainsi dire pas d'année qui ne voie éclore ou finir un chef-d'œuvre. Le format des peintures augmente, ainsi que leur valeur. Si les allégories des *Saisons* (1869-70) témoignent encore d'un peu d'inexpérience pour donner aux figures du caractère et de l'ampleur décorative, la suite des Vertus, la *Foi*, la *Charité*, l'*Espérance*, et cette admirable *Tempérance*, où tout est si noblement mesuré depuis le geste et la pose jusqu'au ton, le montrent bientôt (1871-72) en possession d'une incomparable maîtrise. Contentons-nous de saluer au passage les œuvres jadis célébrées par nous ou d'en fêter de nouvelles : de grandes aquarelles comme l'*Amour dans les ruines* (1873) ou la série des *Jours de la Création* (1876); des tableaux comme l'*Enchantement de Merlin* (1874), *Laus Veneris* avec son merveilleux fond de tapisserie tissue d'or (1873-75), le *Miroir de Vénus* à la fois si éclatant et si doux dans l'épanouissement dégradé de ses teintes en fleurs (1875), l'étrange et curieuse *Sibylle de Delphes*, autrefois gravée par M. Guérard pour la *Gazette* et qui appartient à la Corporation de Manchester (1877), la petite série de *Pygmalion* (1878), la grande et bizarre *Annonciation* de lord Carliste (1879), ces harmonies en bleu mauve d'hortensia ou en blanc de neige qu'il appelle *Dies Domini* et l'*Escalier d'or* (1880), la *Nymphe des mers* et la *Nymphe des bois* encore plus osées dans leurs tonalités franches et hardiment symboliques, en bleu vif ou vert émeraude (1881-83), l'ingénieux, délicat et brillant *Festin de Pélée* (1881), le *Moulin* et les *Heures* conçus tous deux sur le même mode de tons entiers et un peu durs (1882), la *Roue de la Fortune*, solennelle et grave en son austérité, dans la monochromie voulue de ses gris d'argent (1883), le *Roi Cophetua* qu'on peut presque considérer comme le chef-d'œuvre de l'artiste (1884); les *Profondeurs de la mer*, ce rêve touchant et doux sur le vers de Virgile, « *Habes tota quod mente petisti, infelix* », qui figure actuellement au Champ-de-Mars, exprimant si douloureusement, jusque dans la tristesse concentrée du ton, le triomphe inutile de la Sirène, qui n'a plus dans les bras qu'un cadavre (1886); le *Jardin de Pan* (1887), *Danaé et la tour d'airain* (1888). Légendes chrétiennes ou païennes, mythes du moyen âge ou de l'antiquité, inventions personnelles, allégories, symboles : tel est le champ où s'est

exercée toute sa vie l'activité de M. Burne-Jones, dans une sphère d'idées pures et élevées, de sentiments chastes et tendres. On peut dégager de cette revue rapide la place importante que tient la couleur en ses préoccupations de peintre. Elle est de parti pris comme son dessin, parfois même trop audacieuse pour nos yeux français, mais toujours expressive ou pittoresque. Quand il l'élimine ou la réduit, c'est volontairement.

Des œuvres purement décoratives, un petit nombre seulement avait trouvé place à l'exposition. La plus remarquable de beaucoup est un grand carton à l'aquarelle pour mosaïque, tout récemment exécuté en vue de l'arc triomphal d'une église américaine de Rome, l'église Saint-Paul, et pour donner suite à un revêtement semblable de l'abside, dont il a été parlé antérieurement dans la *Gazette*. Le motif en est tout à fait ingénieusement trouvé pour parler de loin aux yeux, en même temps que pour toucher les cœurs, avec ce grand Christ accueillant et doux, se détachant au centre, comme en croix, mais sans blessure, sur l'arbre de vie, et à ses côtés, emblèmes de l'humanité souffrante, debout et humbles, adorant, l'homme au regard triste et lassé ardemment tourné vers lui, la femme au front penché portant dans ses bras ou ayant près d'elle un enfant. Une gerbe d'épis symbolise pour l'un le travail, un lys pour l'autre la chasteté. On peut prédire d'avance à cette belle et originale composition, d'effet simple et grave, le plus légitime succès, quand elle aura été transportée sur mosaïque par la maison Salviati. Deux cartons de verrières pour la cathédrale de Salisbury et pour une église de Boston (*Angeli laudantes* et l'*Éducation de Salomon*) rappelaient plutôt ses innombrables travaux en ce genre qu'ils n'en pouvaient donner idée. Signalons enfin le grand piano à queue, dont la *Gazette* a reproduit l'an dernier une des peintures; un essai de cassone un peu lourd, où est figuré en relief peint et doré le Jardin des Hespérides; un petit coffret, pour mariage sans doute, autre imitation et souvenir de l'art italien, dont les sujets sont inspirés du mythe de Pandore; un charmant éventail, délicieusement inventé et peint, sur le Triomphe de l'Amour; et, avec la suite complète des dessins pour le Virgile, une ou deux illustrations de manuscrits ou de livres. Quelques portraits, — dont celui de sa fille, Mrs Mackail, est le plus célèbre et le meilleur, — qu'il traite en idéaliste, à peu près comme Puvis de Chavannes, quand il se mêle d'en faire, synthétisant, simplifiant, dégageant l'essence de l'être et de la vie, et un assez grand nombre de dessins, croquis, têtes d'étude, quelques-uns infiniment curieux, raffinés et subtils, sur fond rouge ou brun, en tons d'or, complétaient cet ensemble merveilleux voué au noble et délicat rêveur, qui est une des gloires de l'art anglais contemporain, et permettant de mesurer la constance de l'effort à la beauté du résultat.

Tandis que les « esthétisants » vénéraient M. Burne-Jones à la New Gallery, les amateurs d'art ancien rendaient leurs hommages à Signorelli au Burlington Fine Arts club. Étrange et singulière idée, qui ne pouvait naître et grandir que dans un pays où l'amour de la science prend vite un caractère de ferveur sentimentale, presque de mysticisme, que celle de consacrer une exposition spéciale au vieux maître ombrien. Rare partout ailleurs qu'en Italie, et en Italie même, en dehors des fresques ou des tableaux d'autel, visible seulement dans quelques galeries, Signorelli est à peine représenté dans les autres musées d'Europe; à plus forte raison, dans les collections particulières, est-il à peu près introuvable,

j'entends en spécimens authentiques, peintures ou dessins; et il fallait une assez forte dose d'enthousiasme, de foi aveugle ou de présomption patriotique pour espérer, avec les seules ressources de l'Angleterre, réunir de lui autre chose que des bribes insuffisamment dignes d'honorer ce grand nom. Il est vrai que sur vingt-cinq tableaux réputés de Signorelli en Grande-Bretagne, le Comité n'en a pas recueilli moins de dix-sept; et encore, sur les huit manquants, trois sont à la National Gallery : il peut donc être satisfait de sa tâche, et le déclarait en tête du catalogue non sans une certaine fierté.

Le butin toutefois, examiné en détail et passé au crible d'une sévère critique, perdait beaucoup de sa valeur. C'est l'intérêt de ces expositions d'œuvres qui s'éclairent les unes les autres, que de permettre de revenir sur d'anciens jugements. Or, malgré l'autorité de Crowe et Cavalcaselle qui se sont portés garants pour quelques-unes, vues peut-être un peu vite ou légèrement, il faut avouer que la plupart des peintures exposées décelaient plutôt la main d'élèves, de copistes, d'imitateurs, quels qu'ils soient, que la main même du maître. On en trouverait bien deux ou trois dans le nombre qui sont à peine « signorellesques ». Sans doute, son idéal a beaucoup varié, et de la fermeté ou de la sécheresse ombrienne à la grâce florentine, de Pinturicchio à Botticelli ou à Lippi, ses contemporains et ses émules, il a souvent compliqué, emmêlé, troublé de bien des éléments divers ses propres instincts de force et de grandeur. Mais, si inégal qu'il ait été et qu'on le dise, si vieux qu'il ait vécu, il n'a jamais pu s'abaisser jusqu'à certains barbouillages. Laissons aux manœuvres ce qui leur revient.

Un des plus importants morceaux de l'exposition était l'*Histoire de Coriolan* rencontrant sa mère et sa femme aux portes de Rome, fresque transportée sur toile, prêtée par M. Ludwig Mond, et qui, avec quatre autres fragments du même genre, conservés soit à la National Gallery, soit à la galerie communale de Sienne, sont tout ce qui reste aujourd'hui de la décoration du palais Petrucci, à Sienne, exécutée vers 1498 ou 1506 par Luca Signorelli, Pinturicchio et leurs élèves. Malheureusement le transfert sur toile de quelques-unes de ces fresques les a fort endommagées. C'est le cas pour celle-ci, où l'on retrouve, d'ailleurs, identiquement les mêmes tons pâles et déteints mêlés de dorures vives, le même maniérisme un peu âpre de figures et de mouvements, que dans le *Triomphe de la Chasteté* de Signorelli, à la National Gallery, qui a même origine. Toutes deux portent cette étrange signature, LVCAS CORITIVS, et, que l'exécution en soit de Signorelli ou de son élève Girolamo Genga, ainsi que l'a supposé Morelli, il est certain que le dessin, la composition de l'une et de l'autre paraissent bien du maître lui-même.

Deux petits panneaux appartenant à sir Francis Cook sont les seuls peut-être qui avaient une véritable saveur signorellesque, qui représentaient, du moins, au mieux de ses tendances d'anatomie sèche et nerveuse, de réalisme concentré et ferme, l'énergique précurseur de Michel-Ange. Études préparatoires, ou, comme le veut le catalogue de Burlington, fragments d'un Baptême du Christ aujourd'hui perdu, ils nous montrent quelques-uns des comparses qui ne manquent à aucun des tableaux de Signorelli ou de son école sur ce sujet : figures de jeunes hommes se déshabillant ou allant vers l'eau. Le motif est connu et a été souvent exploité. Mais, ce que Signorelli y sait mettre et dont on retrouve ici l'écho, c'est une certaine allure d'aisance héroïque dans la nudité. La passion d'Uccello pour la perspective, il l'eut pour l'anatomie, et en toute occasion aima à faire étalage de

sa science. Son triomphe en ce genre est l'*École de Pan* du Musée de Berlin. Jusque dans ses Vierges (celle des Offices par exemple), jusque dans le magnifique portrait d'homme du palais Torrigiani, figurent à l'arrière-plan, comme une marque de ses préférences, presque comme une signature, des pâtres nus appuyés sur leurs bâtons ou prêts à se mettre au bain, qui ont un air de jeunes dieux. Les baigneurs de sir Francis Cook, quoique n'étant pas absolument dignes d'un aussi illustre voisinage, le rappelaient sur plus d'un point. Malgré des rapports parfois même trop exacts, on peut les croire du maître, et leurs tonalités mates, leurs gris sourds, à peine relevés çà et là de bleu pâle pour l'eau, de brun jaunâtre ou de vert pour les terrains, ont un charme indéniable de franchise robuste et grave.

L'Exposition croyait posséder deux Vierges, et même trois, de Signorelli. Nous ne serons pas tout à fait de cet avis. Il en est une qui revient presque en double exemplaire, avec quelques variantes seulement dans la figure, l'arrangement ou les fonds : c'est une Vierge à mi-corps, au nez droit, au profil grec, tenant sur ses genoux l'enfant nu, et se détachant, tantôt sur un paysage (Collection Roscoe, à la Royal Institution de Liverpool), tantôt sur une curieuse décoration d'arabesques à fond d'or (à M. Benson). Cette dernière est incontestablement la plus originale et la meilleure. Toutefois elles dérivent tellement toutes deux du même prototype admirable, et celle-ci notamment y touche de si près, qu'on hésite à voir, dans cette répétition refroidie, la main même d'un maître qui savait inventer en se recopiant. C'est aux Offices, au palais Pitti, au Brera de Milan, au palais Rospigliosi de Rome, qu'on peut admirer en épreuves de choix, et toujours plus ou moins différente d'expression suivant la scène où elle figure, ce type de Vierge à la gravité douce ou à la noblesse hautaine, que Michel-Ange ne regarda pas sans profit ni sans gloire. Signorelli, du reste, en a créé et répandu plusieurs dans le monde, que dut vénérer son hardi successeur : car il fut inventeur dans la grâce autant que dans la force ; même dans ses hommages à la beauté féminine, il savait rester grand. C'est à un autre de ses types que se rattache la Vierge avec l'enfant dans un tondo, appartenant à M. Muir Mackenzie, qui est également une œuvre d'école.

Une petite *Flagellation du Christ*, appartenant au directeur de la National Gallery, sir Frederick Burton, nous paraît bien proche du fameux tableau du Brera, inspiré lui-même en quelques parties de celui de Piero della Francesca au Dôme d'Urbino, — maître dont on sait que Signorelli subit fortement l'influence en ses premiers ans, — pour être autre chose qu'une copie et réplique d'élève. Tout en est identiquement transcrit, avec la plus entière docilité, sauf suppression d'une base sculptée au bas, et addition dans le haut d'un ou deux détails complémentaires, amenés par les nécessités du cadre, qui est carré au lieu d'être arrondi. Modifications si timides, d'ailleurs, qu'elles sentent plutôt le copiste démarquant que le peintre qui crée. Un fragment de *Descente de croix* (à M. Muir Mackenzie), infiniment brillant, coloré et puissant de ton, où se voit un homme descendant une échelle avec des pinces, a tout l'air, en revanche, d'être le débris d'un excellent original du maître. La petite prédelle du Musée de Dublin (*Repas chez Simon*), dont il faut rapprocher celle de sir John Stirling Maxwell, une *Pietà* en longueur pleine de mouvement et d'animation passionnée, toutes deux également peintes dans des colorations fraîches et fines, représentent, si elles sont réellement de lui,

les côtés les moins bons et les moins grands de son art, quand il se fait imitateur des Florentins, de Botticelli surtout. On peut les accepter toutefois. Quant au *Saint-Georges* de lord Carlisle, il nous paraît plus douteux, de style et d'exécution postérieurs. Le reste ne vaut pas la peine d'être nommé.

Deux ou trois intéressants dessins, au crayon mou en général, relevé seulement pour l'un de lavis, figuraient justement en place d'honneur. C'étaient des études d'hommes nus, comme il les aime, exécutées avec toute sa franchise et sa liberté. La reine avait prêté un *Hercule et Antée* de Windsor, remarquable par la gesticulation énergique et violente. De M. Poynter, le peintre, venait un groupe de démons, avec quelques détails de caricature, sans doute pour une scène dantesque. Enfin, quoique plus suspect, surtout ayant souffert et ayant été trop retouché par endroits, un important dessin de la collection Von Beckerath, de Berlin, nous montrait deux hommes nus portant sur le dos des jeunes femmes en élégant costume florentin. Le Comité, d'ailleurs, avait su faire, ici du moins, la part des œuvres moins sûres, et dans une salle annexe se trouvaient quelques dessins plus douteux ou même absolument contestés, ainsi que des photographies ou tableaux de peintres ayant eu, ou passé pour avoir eu, des rapports avec Signorelli. Rien n'avait été négligé pour éclaircir jusqu'aux moindres points de détail, et ce qu'il faut louer sans réserve, c'est l'esprit d'ordre et de méthode qui avait présidé à l'organisation de cette exposition. Une des parties les plus précieuses était la réunion presque complète de toutes les photographies de peintures du maître ou de son école : c'étaient les éléments de contrôle mis à côté des œuvres; et de cet ensemble la grande figure du peintre ombrien se dégageait plus nettement, avec les influences subies ou exercées. Si le Burlington club se décide, comme il paraît en avoir l'intention, à publier en souvenir de l'exposition une monographie illustrée de Signorelli, on ne saurait que l'engager à ne pas trop reproduire des peintures exposées; mais il est certain qu'il aura pu retirer de son audacieuse entreprise, ne fût-ce que par ce groupement, de nouveaux moyens d'information et de critique.

Les Salons de Londres sont si médiocres cette année qu'on nous excusera de ne pas nous y arrêter longuement. A la Royal Academy, notamment, c'est un tel défilé de peintures doucereuses et fondantes, de confiseries aimables, de banalités sans valeur, sinon sans prétention, qu'on en est écœuré. Trop de sucre et de miel. C'est en vain qu'on cherche çà et là une de ces petites saveurs acidulées, qui sont coutumières à l'Angleterre et qui réveilleraient notre attention : on ne la trouve que de loin en loin; encore disparaît-elle presque au milieu de l'universelle fadeur. Messieurs les académiciens sont d'une galanterie à nulle autre pareille. Comme ils ouvrent toutes grandes leurs portes aux dames, dont les produits encombrent particulièrement cette année les salles d'exposition, ils s'efforcent de leur plaire et rivalisent avec elles d'agrément. A la New Gallery, qui est, sinon plus fermée, au moins plus choisie, les impressions d'art sont plus franches; et, quoique ce milieu nous paraisse encore bien timide, c'est là que les peintres même les plus attachés à l'Academy envoient de préférence leurs toiles audacieuses, leurs fantaisies de couleur ou d'expression, sans plus se contraindre ni baisser la voix pour parler en sourdine. Essayons de cueillir dans l'une et l'autre exposition quelques-unes des fleurs de l'année.

Ici comme là, c'est un portraitiste qui a la palme, peintre connu et aimé du public français, M. Sargent. Doux, tendre et argentin dans une gamme de gris bleu et de mauve, avec le délicieux et comme éthéré *Portrait de lady Agnew* à la Royal Academy, il s'abandonne à toute sa grâce primesautière et vive, à tous ses instincts de coloriste à la New Gallery, où un merveilleux portrait de jeune femme, *Mrs Hugh Hammersley*, assise en robe de velours rose à reflets changeants sur un canapé de satin gris, éclate à la façon d'une fanfare triomphante et dominatrice. Il faut avouer, d'ailleurs, qu'il a la part belle : car autour de lui c'est le vide absolu. Les peintres de la beauté féminine sont rares en Angleterre; dès qu'ils s'en mêlent, ils arrangent trop, et ce n'est pas MM. Wells, Ouless ou Luke Fildes, même M. Shannon, qui pourront lutter. Il serait injuste d'oublier toutefois un portrait de femme de M. Hugh Rivière, dans une crâne harmonie de satin jaune, digne pendant de Sargent à l'Academy et, dans un genre différent, le minuscule et fin *Portrait de Mrs Charles Wyllie* par M. Alma-Tadema, ainsi que ceux de MM. Solomon et Stanhope Forbes, élèves du plein air français. Du côté des hommes, trop de portraits de « presentation », comme on dit ici, de portraits apprêtés, convenus, officiels. M. Hubert Herkomer est le grand producteur en ce genre. Il ne se réveille un peu qu'à la New Gallery, où celui de deux jeunes garçons en costume écossais dans un paysage (*Jock and Charlie*), a, du moins, une saveur de fantaisie et d'imprévu, dans ses tonalités jaunâtres à la vieille mode anglaise. Près de lui sont à citer les portraits encore plus roux et rancis de M. Orchardson ou du regretté M. Pettie, qu'on voit à l'Academy pour la dernière fois; ceux de MM. Cope, Olivier, Mac-Lure Hamilton ou sir George Reid.

Avec les Sargent, un des grands succès de saison est l'effort que font vers la peinture d'histoire des peintres qui ne nous y avaient guère accoutumés jusqu'ici, M. Briton Rivière et M. Frank Dicksee. Malheureusement le premier, dans la *Libation du roi*, qui se passe en Assyrie et nous montre une hécatombe de lions égorgés en sacrifice, a apporté presque exclusivement ses préoccupations d'animalier : on sent visiblement que le roi, ses serviteurs, le cadre ne sont là que comme un prétexte ; et quant au second, si ses *Funérailles d'un Viking*, chef saxon ou scandinave qu'on pousse au large dans sa barque après y avoir mis le feu, dénotent un sérieux sentiment de la reconstitution historique, on y trouve trop de petites habiletés, d'adresses cherchées et voulues pour être sincèrement ému : il y manque un peu de la fougue passionnée et de l'ampleur d'un Cormon, par exemple. Pour l'un comme pour l'autre, les dimensions de la peinture se sont agrandies plutôt que le style. L'histoire n'est décidément pas faite pour fleurir en Angleterre. Laissons-la aux Seymour Lucas ou aux Calderon, qui la traitent en imagerie.

Sir Frederick Leighton conduit, comme toujours, le chœur des sujets antiques, des nudités ou demi-nudités aimables : car on ne se déshabille jamais complètement dans le pays du cant. Le plus important de ses tableaux, *Rizpah*, la mère juive défendant le corps de ses enfants mis en croix contre les oiseaux de proie et les tigres, ne vaut pas le délicieux *Jardin des Hespérides* exposé l'autre année, malgré les prétentions tragiques. De M. Alma-Tadema, plutôt que les petites scènes de genre, les Tanagra anglais qui font sa gloire, nous regardons le simple et charmant tableau où il a représenté un coin de l'atelier somptueux que connaissent tous les visiteurs de Londres (*Dans mon studio*). MM. Poynter, Albert

Moore, sir John Everett Millais, Orchardson ou Leslie ne sont pas assez sensiblement différents de leur genre habituel pour nous arrêter.

Les idéalistes, les inventeurs de légendes et de rêves, quoique relativement en petit nombre, peuvent charmer davantage. Avouons toutefois que les deux tableaux de M. Burne-Jones, à la New Gallery, illustrant, avec accompagnement de vers de M. William Morris, le début et la fin de la *Romance de la Rose*, ne sont pas des meilleurs qu'il ait faits. Si le dessin en reste séduisant malgré son maniérisme, la couleur nous a paru un peu dure. M. Watts est toujours peintre par-dessus tout. Son ami Walter Crane avait laborieusement combiné cet hiver et pesamment peint un tableau sur les *Chevaux de Neptune*, où figurent en une longue frise, accourant sur le sommet des vagues, Neptune et son cortège de chevaux fougueux, plein de détails ingénieux, mais trop réalisés, trop appuyés pour que la vraisemblance n'en souffre pas un peu. C'eût été bien peut-être en blanc et noir, comme illustration de livres, dans un de ces bois sommaires et francs, où le jeune maître, si expert dans la décoration, a le droit d'affirmer nettement, de souligner même au besoin ses intentions. Ici, avec ces couleurs crues, cet aspect absolument irréel, le rêve disparaissait. M. Watts s'est amusé à lui donner une leçon, et, avec infiniment de bonne grâce, en quelques traits a refait le tableau. Sont-ce des éclaboussures d'écume ou des crinières flottantes, ces taches blanches qui chevauchent les unes sur les autres, dans la mer au gris bleuté, sous un ciel sombre piqué d'étoiles? On ne sait. De loin, ce sont encore des vagues. De près, les formes s'accusent, se modèlent, et des coursiers nous apparaissent, aux yeux ardents, aux naseaux ouverts, secouant la tête, emportés en un galop fou. Ce n'est qu'une esquisse, une ébauche, mais qui a tout le charme d'une poétique vision. Rien n'est plus intéressant que cette espèce de concours amené par les circonstances entre deux peintres aussi différents de tendances que de manière, et dont chacun peut se faire juge à la New Gallery. M. Waterhouse a envoyé à l'une et l'autre exposition des tableaux d'invention curieuse : *Naïade* contemplant un jeune pâtre endormi ; *Hamadryade* engainée dans son arbre écoutant curieusement un petit faune joueur de pipeaux rustiques ; la *Belle dame sans merci*, enfin, attirant à elle, enlaçant avec sa chevelure le chevalier qui s'approche pour la baiser. Que manque-t-il à toutes ces peintures pour être vraiment mystérieuses et féeriques? Un peu d'étrangeté peut-être, un grain de fantaisie et d'imprévu, moins de réalité calme dans l'exécution, et des têtes qui soient moins proches du modèle d'atelier. M. Hacker, dans son *Sommeil des dieux*, même dans sa *Circé*, est encore bien autrement académique. Notons, quoiqu'elle touche presque à la figure d'expression, la délicieuse petite *Miranda* de M. Symonds, à mi-corps, sur un fond de mer bleu verdâtre, tenant sur son bras des algues, et approchant de son oreille une coquille dont elle écoute le bourdonnement. Cela est peint avec toute la divine aisance, le velouté, le fondu dans les notes tendres, d'un Baudry en ses meilleurs jours, quand il créait la *Vague* ou la *Léda*.

C'est visiblement vers les scènes de la vie réelle, ou hardiment transcrites, ou baignées de tendresse, que vont les meilleurs et les mieux doués des peintres de la jeune école, pour la plupart d'ailleurs élèves de la France, et y ayant pris le goût du plein air ou des effets curieux d'éclairage. M. Brangwyn, qui fut longtemps un des adeptes du système, est en train de s'en détourner toutefois, et a rapporté d'un récent voyage en Orient l'amour des tons flambants, des virulences

de couleur, des taches vives et jetées à la diable. Son *Marché d'esclaves*, daté de Zeïlah, à la Royal Academy, est une ébauche extraordinairement brillante, avec des blancs, des noirs ou des rouges éblouissants. L'*Adoration des Mages* en pays nègre, dans la clarté grise de la nuit, qu'il expose à la New Gallery (*Or, encens et myrrhe*), est également dans son genre une œuvre intéressante, quoique encore plus lâchée de facture. De lui, certainement, on peut beaucoup attendre. M. Tuke n'a pas à se repentir non plus d'avoir voyagé. Son *Récolteur de citrons*, de même que la simple étude du *Jardin de Corfou*, au milieu duquel il paraît avoir posé, ont une franchise et une liberté, une saveur d'harmonie osée dans les verts et les jaunes clairs, qui leur donnent grand charme. Plus d'accord avec les impressions coutumières, le premier surtout, MM. Solomon et Bramley ont remporté à la Royal Academy deux des gros succès du Salon : l'un avec un tableau qu'il intitule *A votre santé!* (*Your health!*) représentant dans l'atmosphère un peu étouffée et sourde d'une fin de repas, parmi les reflets des lampes et des candélabres, une élégante société d'hommes en habit noir et de jeunes femmes en toilettes claires, portant la santé du maître de la maison; l'autre, dans la *Cinquantaine*, nous montre un vieux couple de marins, auquel leurs petits-enfants apportent des fleurs, près de la table encore servie, en plein air, sur la hauteur d'où l'on domine au loin le port. L'un et l'autre tableau sont infiniment adroits, et ce dernier particulièrement est tout à fait étrange et doux d'apparition, dans une gamme amortie de notes tendres au premier plan, de jaunes plus vifs au second, dans la lumière, aussi anglais par la tonalité que par la nuance spéciale de l'attendrissement. Seraient également à citer MM. La Thangue, Clausen, Stanhope Forbes, quoique plus terne cette année que d'habitude (le *Phare*), Bacon, Lorimer, Nowell, Harcourt et Crawford.

De sculpture, peu ou point. M. Onslow Ford la représente pour ainsi dire seul dignement, avec le buste en bronze du peintre Hamilton et une petite statuette d'Égyptienne battant des mains (*Applaudissement*). C'est à la *Bellone* de M. Gérôme qu'allait le succès, quoique, dans le demi-jour paisible de la salle de l'Academy où elle trônait, elle nous parût encore plus déclamatoire et agitée, plus fausse de ton, plus criarde, ainsi qu'un joujou d'étagère rapetissé, que dans la grande lumière vive du Palais de l'Industrie, qui en calmait les violences.

Mieux qu'à l'Academy et à la New Gallery, qui sont lieux respectables et où l'on n'entre pas sans une certaine tenue, il a été possible de se familiariser ce printemps en quelques cercles choisis avec les toutes dernières tendances de la peinture anglaise contemporaine, les plus originales et les plus neuves à coup sûr, sinon les moins aventureuses. C'est à Glasgow surtout, dans l'école écossaise, que l'amour des nouveautés a surgi. Peu à peu la doctrine a pris corps : elle est en train de s'ériger en système, et fait tous les jours des adeptes. Il ne m'étonnerait pas de la voir entrer un de ces jours tambour battant jusque dans les sacrés parvis. En attendant que les portes de l'Academy s'abaissent devant elle, dépêchons-nous de l'étudier, tandis qu'elle a encore son allure révolutionnaire et sa fraîcheur d'inédit.

L'impressionnisme anglais — car il s'agit d'impressionnisme — est infiniment différent du nôtre. Il a jusque dans ses audaces, ses violences, ses exagérations, qui dépassent même parfois les nôtres, beaucoup plus de distinction et d'élégance, de « respectability » en un mot : c'est là son cachet britannique. La vulgarité et

les airs débraillés n'y sont pas de mise; on n'y sent pas des théories qui traînent sur les tables de café, et, soit au New english Club, soit à la Grafton Gallery, où il se manifeste surtout avec éclat, on se croirait moins aux Indépendants, dans un milieu où l'on tire des pétards un peu pour rire, que parmi des gens très sincères, très convaincus et parfaits « gentlemen ».

Le New english Club, qui tient ses assises à la Dudley Gallery, n'est ouvert qu'aux membres mêmes du club, et à un certain nombre d'illustrations étrangères ou de jeunes peintres anglais admis sur invitation. Parmi les invités de cette année, sont MM. Degas, Monet, Raffaëlli et Mme Berthe Morizot, qui ont l'air d'être un peu là comme les patrons du lieu, les saints qu'on y vénère et auxquels on fait quotidiennement son oraison. En effet, c'est l'influence des impressionnistes français que décèlent la plupart des œuvres exposées, et les tableaux lumineux, clairs et blancs, par exemple, de M. Edward Stott (*Les Cigognes*), avec ce sous-titre whistlérien : *Harmonie en bleu et argent*, ou de M. Wilson Steer (*Course de yachts*), sont, dans leurs transparences, dans leurs souples reflets, dans leur touche rapide et fine, plus près de Monet en ses bons jours que de nul autre. Mais quelques paysages plus rudement brossés, quelques portraits, parmi lesquels il faut citer ceux de M. Walter Sickert dans des tonalités à la Whistler, et surtout ceux de M. Furse, dont rien ne vaut la crânerie énergique, colorée, éloquente en sa brutalité (*Portraits de chasseur, de magistrat*), nous montrent déjà des tendances plus excentriques et moins accoutumées à nos yeux, que nous allons voir prédominer à la Grafton Gallery.

Cela a été un des événements de la saison à Londres que l'ouverture de cette galerie nouvelle, installée avec les derniers raffinements du luxe et du confort modernes, et à laquelle s'intéressent, paraît-il, quelques hauts patronages d'amateurs dévoués aux arts, tels que la marquise de Granby. Il était impossible de mieux choisir, en particulier, pour donner à l'inauguration de l'éclat, que cette exposition, attrayante entre toutes, qui y a groupé pendant plusieurs mois des artistes aux visées jeunes et novatrices de tous les pays. Si quelques éléments plus académiques s'y étaient introduits çà et là, ils disparaissaient, s'éteignaient dans le nombre. Il suffira de citer des noms pour donner idée de l'esprit qui avait présidé à ce concours international ouvert entre les peuples. Les extrêmes s'y rencontraient, s'y touchaient, s'y unissaient par la sincérité des recherches, dans une grande et calme harmonie. Le fameux *Portrait de Mme Roger Jourdain* par Besnard, la « femme en jaune », comme on l'appela dans le public, y côtoyait le *Clémenceau dans une assemblée publique* de Raffaëlli. Les portraits à demi fantaisistes de Blanche ou de Picard figuraient non loin d'une *Maternité* de Carrière doucement embrumée; ceux de Roll ou de Gervex, près des notes grises d'un Billotte, et des fleurs ou des musicales visions d'un Fantin-Latour. Gandara s'y révélait, toujours affecté et mystérieux. Le rare et introuvable Degas daignait y exposer deux peintures et un pastel, l'*Absinthe*, œuvre ancienne, absolument admirable par la vérité et la douceur de l'enveloppe. Une *Tête de saint Jean-Baptiste*, en marbre, par Rodin, et des étains de Charpentier complétaient noblement pour la sculpture la section française. Près d'elle, la Belgique figurait avec les bronzes ou les peintures de Constantin Meunier, les paysages d'impressions de Claus, Verstraete ou Den Duyts, les portraits de Van Rysselberghe ou de Léon Frédéric, les cauchemars plus ou moins symboliques de Khnopff, et surtout une rareté, comme les Degas, un tableau ancien de

l'habile graveur Félicien Rops (*l'Attrapade*). La Hollande représentée par Mesdag, Israëls ou Jacob Maris; la Suède et la Norvège, par Zorn ou Thaulow; la Suisse, par M[lle] Breslau; l'Allemagne, par Hœcker, Liebermann, Kühl, Holzel, Uhde et ses curieux *Disciples d'Emmaüs;* l'Italie enfin par Segantini, le seul artiste italien qui compte actuellement, âpre et dur parfois, mais puissant, achevaient de composer le cadre intelligent et sympathique, où les nouveautés anglaises s'offraient à nous. On avait fait une place d'honneur à M. Whistler (*Portrait de lady Meux*), et ce n'était que justice : car il était un de ceux dont l'influence se sentait le plus nettement en ce milieu.

C'est entre deux pôles, en effet, qu'oscillent incertains et troublés les novateurs d'Écosse. Les uns, tels que MM. Guthrie, Lavery, Dow, Austen Brown, Lochhead, Alexander Roche sont tentés par la saveur des gris, par la douceur de rêves encore inachevés. Portraits ou paysages, leurs scènes se passent toujours dans un monde crépusculaire, où les figures ont l'air d'apparitions : des couleurs apaisées tachent çà et là seulement la pénombre; et il faut avouer que certains d'entre eux se servent du procédé avec une infinie délicatesse. Il dérive toutefois de Whistler en sa source première, quelque ingénieuses et souples qu'en soient les dérivations. Beaucoup plus personnels, indépendants et hardis, coloristes avant tout, d'autres ne voient dans la nature que prétexte à tons violents, à taches éclatantes, heurtées, brutales en apparence, juxtaposées on ne sait comment, par larges traînées, par placages, ainsi que du ciment par un maître maçon, et qui finissent par composer des tableaux d'une harmonie étrange, d'une force et d'un brillant inattendus. On a comparé justement leur peinture pour l'effet à une tapisserie un peu grossière ou au bariolage d'un tapis d'Orient. L'*Été* de M. Hornel, par exemple, acheté pour son musée, au grand scandale de quelques-uns, par la Corporation de Liverpool, est un des bons exemples de ce parti pris curieux. Cela donne parfois matière à des paysages tout à fait savoureux et francs, quoique bizarres, dans une gamme de bruns, de bleus ou de rouges poussés jusqu'aux dernières limites de l'intensité : ainsi chez MM. Georges Henry et J. Reid Murray. Plus ou moins exagérés ou calmes, MM. Harrington Mann, Whitelaw Hamilton Newbery, Kennedy, Gauld, Morton sont également à citer. M. Melville surtout triomphe dans un séduisant portrait de jeune femme aux tonalités japonaises et dans une éblouissante marine, aussi rare qu'imprévue d'aspect (*La Mer de saphir*).

Les Parisiens ont pu faire, du reste, connaissance avec l'un et l'autre système au Salon des Champs-Elysées, où furent transportés, avant même la fermeture de l'Exposition, deux des plus caractéristiques échantillons de la Grafton Gallery : l'*Idylle* assombrie, tendre, plutôt esquissée que faite d'Alexander Roche, et les *Boucaniers* truculents, endiablés, comme à l'emporte-pièce, de M. Brangwyn. A laquelle des deux doctrines appartiendra l'avenir? Il est difficile de le dire encore. Les coloristes nous paraissent avoir plus de vie et de chances de succès, surtout s'ils tempèrent un peu leurs exagérations. En tout cas, l'Academy n'a plus qu'à se bien tenir désormais. L'ennemi est aux portes. *Delenda Carthago !*

PAUL LEPRIEUR.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



LARGILLIÈRE

(PREMIER ARTICLE)

I

Il semble parfois qu'il y ait un peu de caprice dans notre manière d'administrer la gestion de nos sympathies et de répartir nos éloges. On dirait que dans nos études sur les artistes anciens il y a quelque chose de hasardeux. Je suis surpris que, parmi les maitres français qu'on célèbre, Largillière ait été un peu oublié ou du moins que personne n'ait songé à consacrer une notice spéciale à ce peintre

excellent de la chair qui eut jadis tant de succès et qui reste au premier rang parmi nos portraitistes. On continue à le payer cher quand il apparaît dans les ventes, mais on ne l'étudie pas. On essaiera, dans la présente notice, de payer à ce virtuose la dette dont il réclame le paiement depuis tant d'années.

Quelque chose a pu nuire à Largillière au point de vue du chauvinisme de l'école, si fréquent sous le règne de Lebrun. C'est la complexité de sa technique, qui, dans le rendu des carnations, dans la vitalité de l'épiderme, dans l'éclat joyeux des colorations, ne s'en tient pas uniquement aux traditions de Versailles et mêle à son savoir-faire des éléments venus d'ailleurs. En effet, dans ses œuvres fortes, après les hésitations du début, Largillière n'est pas purement français. Cette façon de mettre de la lumière dans les chairs respirantes vient évidemment des Flandres ; et, en réalité, Largillière ne fut pas élève de l'Académie comme tout le monde; il l'ignora longtemps, il reçut une éducation toute flamande.

Il était cependant très Parisien par ses origines. Son père, Jean-Antoine Largillière ou de Largillière, d'une famille où tout le monde était chapelier, avait une boutique sur le pont Notre-Dame; le 13 février 1651, il avait épousé Marie Mignon, orpheline, demeurant rue aux Ours. Tout en vendant des chapeaux, le jeune ménage eut plusieurs enfants : un seul nous intéresse, c'est Nicolas, qui est baptisé le 10 octobre 1656 à Saint-Barthélemy.

On voit dans tous les livres qui ont pris leurs renseignements à d'Argenville que le père de Largillière avait des affaires en Flandre. Il allait souvent à Anvers, où l'on aimait les chapeaux de fabrication française. Dans son catalogue du Louvre, Villot, assidu à suivre d'Argenville, veut que Largillière ait été amené à Anvers à trois ans, c'est-à-dire en 1659. Nous n'avons pas la date exacte de ce voyage, nous savons seulement qu'Antoine, le chapelier, était à Anvers vers cette époque et qu'il avait entraîné avec lui sa femme Marie Mignon. Cette dernière eut une fille qui, le 1er juin 1663, fut baptisée à la cathédrale Notre-Dame sous le nom d'Anne. Cette fille, dont nous ignorons les destinées, est bien la sœur de notre peintre; les registres de la paroisse anversoise indiquent nettement qu'elle est la fille d'Antoine et de Marie Mignon [1].

Le jeune Nicolas passa donc à Anvers les premières années de son enfance. Subit-il l'influence de l'air ambiant? Les peintures qu'il

1. *Catalogue du Musée d'Anvers* (1857-1890), p. 188.

voyait dans les églises, les conversations dont il saisissait quelques bribes dans ses jeux d'enfant lui donnèrent-elles une première leçon? Il est certain que ses dispositions pour l'art s'éveillèrent de très bonne heure et qu'à l'âge où l'on joue encore à la fossette il manifesta le désir d'être peintre. Depuis la mort de Rubens, les grands artistes devenaient rares; Jordaens seul restait debout. Le jeune Largillière fut mis en apprentissage chez un maître que son honnêteté rendait cher à ses voisins, mais qui en réalité était assez secondaire, Antoine Goubau. Ce n'était point un héros et on ne connaît guère de lui que des motifs anecdotiques. Au temps où la famille Largillière habitait Anvers, il venait de peindre (1662) le tableau que possède aujourd'hui le Musée de la ville et qu'on appelle l'*Étude des arts à Rome*. Maître de la Gilde anversoise depuis 1636-1637, Goubau avait vu l'Italie dans sa jeunesse, et il en avait étudié surtout les aspects pittoresques, les costumes, les mœurs. Les Flamands prenaient plaisir à ces représentations d'un spectacle exotique et le tableau de l'*Étude des arts*, où se groupent de nombreux personnages et où l'écriture nous paraît aujourd'hui un peu grossière, avait eu du succès, comme en eut plus tard la *Place Navona*, qui est également au Musée d'Anvers (1680). Les tableaux de ce maître ne sont pas rares et nous en avons vu vendre plus d'un à l'hôtel Drouot sans qu'ils aient tenté notre curiosité d'amateur, si éveillée pourtant du côté des inconnus. On peut très bien vivre sans posséder un Goubau.

C'est cet Antoine Goubau qui fut le maître de Largillière. Il lui ouvrit son atelier en 1668, l'apprentissage commençant alors de bon matin. Nicolas avait douze ans; il travaillait, plein d'ardeur, aux tableaux de son patron, faisant dans ses marchés et dans ses vues de villes des entassements de légumes, des ballots de marchandises et aussi des figurines habillées à la mode du jour. Cet apprentissage dura quatre ans. En 1672, Largillière recevait de la Gilde d'Anvers le brevet de maîtrise.

Malheureusement, il y a quelques lacunes dans l'histoire que nous racontons : par exemple, nous avons le regret de ne pouvoir pas préciser avec toute l'exactitude désirable la date d'un événement important, le voyage de Largillière en Angleterre. Nous n'avons ici qu'un guide, Horace Walpole, mais l'auteur des *Anecdotes of painting* est un chronologiste capricant et ne donne souvent que des à-peu-près. Il est vrai que dans les notices qu'il a jointes au catalogue de la *National Portrait Gallery* (1881) George Scharf indique formellement que Largillière avait dix-huit ans lorsqu'il arriva à Londres, ce qui

fixe le voyage à 1674. Cette date est tout à fait vraisemblable. Nous devons croire que ce voyage (le premier, car il y en a eu plusieurs) est du règne de Charles II et correspond à l'époque où sir Peter Lely (Van der Faes) faisait la pluie et le beau temps à la cour de Londres, c'est-à-dire avant le 30 novembre 1680. Lely passait pour un gentleman accompli; il parlait toujours de son maître Van Dyck, à qui il avait la prétention de succéder, et en effet c'est de lui qu'il procédait; mais, mondain et pressé, il était devenu un pur maniériste. Bien qu'il se fût formé en Hollande, il n'eut jamais la sincérité et la franchise des maîtres de Harlem, et dans le monde élégant où il vivait il s'était fait un idéal, aussi bien pour le satinage des carnations anglaises volontiers d'une qualité aristocratique que pour les yeux de ses modèles, arbitrairement expressifs et langoureux, et pour leurs accoutrements où la fantaisie, çà et là pastorale et galante, tenait plus de place que la vérité. Lely, surchargé de commandes, avait besoin d'être aidé dans son travail; on connaît plus d'un de ses collaborateurs à qui il faisait faire des draperies volantes, des accessoires, des fleurs. Le jeune Largillière devint un de ses aides et se prêta complaisamment à toutes ces besognes. Il fit aussi autre chose avec Lely, il se mêla à un art subtil, la restauration des tableaux qu'il avait déjà vu pratiquer en Flandre. Horace Walpole représente Lely comme attaché par Charles II à la conservation des peintures de Windsor, peintures qui exigeaient de fréquents remaniements, des agrandissements ou des retouches, car on avait alors d'étranges idées sur la garde des tableaux dont on modifiait le format en raison de la place qu'ils devaient occuper dans les appartements royaux. C'est ce système que Louis XIV appliqua plus tard à Versailles, comme on le voit par plusieurs peintures du Louvre. Largillière s'est occupé de ces ravaudages plus ou moins légitimes. Walpole ou, pour mieux dire, son annotateur Dallaway raconte que, dans un tableau qu'il ne désigne pas, il repeignit les jambes d'un *Amour endormi* et qu'il montra à cette occasion une dextérité dont le roi fut touché. Dans tous les cas, il est curieux de voir l'artiste occupé de cette industrie plus ou moins malsaine, la restauration : il y avait en lui l'étoffe d'un brocanteur; il s'initiait ainsi, dans l'atelier de Lely, à la manipulation et au commerce des œuvres d'art, pour lequel il avait des prédispositions naturelles.

Après la mort de Lely, Largillière retourna en France. Nous ne savons pas la date exacte de sa rentrée, qui, dans tous les cas, est antérieure au printemps de 1683. De bonne heure, il connut Lebrun

et aussi Van der Meulen, dont il a fait le portrait. Jusqu'alors il était resté indifférent au mouvement académique; son enfance,



LARGILLIÈRE, PAR LUI-MÊME.

(D'après la gravure de Wille.)

passée à l'étranger, ignorait les enseignements de l'école. Il n'avait pas pris part aux concours trimestriels, il n'avait eu aucun des prix de quartier, mais, une fois installé à Paris avec le ferme dessein d'y faire son métier de peintre, il lui fallait bien, pour être libre et

échapper aux jalousies de la corporation des maîtres, se tourner du côté de l'Académie si longtemps négligée et invoquer les privilèges protecteurs de l'association royale. Il se présenta le 6 mars 1683 : il fut agréé et la compagnie lui ordonna de faire pour son morceau de réception le portrait de Lebrun. Ce vote fut complété par une délibération du 6 mars 1684 qui confia à Blanchard et au sculpteur Lehongre le soin de surveiller l'exécution du travail de Largillière, car, on le sait, ce morceau, qui était le chef-d'œuvre, devait, aux termes du règlement, être exécuté dans des conditions de loyauté parfaite et ne donner prise à aucun soupçon.

Cependant Largillière, occupé ailleurs, ne se pressa pas de faire son morceau de réception. Peut-être Lebrun, insaisissable en raison de ses fonctions multiples et de sa vie agitée, n'était-il jamais en humeur de s'asseoir et de poser devant son portraitiste ; le portrait attendu n'arrivait pas : l'Académie s'impatienta et par une réprimande courtoise elle fit observer à l'artiste qu'il était en retard (23 novembre 1684). Largillière pourchassé s'exécuta, il acheva le solennel portrait de Lebrun, celui du Louvre, et l'ayant présenté, conformément aux statuts, il fut reçu académicien le 30 mars 1686.

Il y a des raisons aisément devinables pour que Largillière ait apporté quelque retard à faire son devoir et ait paru peu soucieux de compléter son titre provisoire d'agréé en fournissant son morceau de réception. Indépendamment de ses travaux personnels, il a dû s'absenter ; nous voyons, en effet, qu'il a fait un nouveau voyage en Angleterre, à une époque voisine de la mort de Charles II et du couronnement de Jacques Ier (1685). Dallaway, l'annotateur d'Horace Walpole, parle de ce séjour à Londres. Largillière peignit le roi et la reine : on voulait le retenir, on lui offrait même des émoluments considérables, mais la nécessité de régulariser sa situation vis-à-vis de l'Académie et les grands travaux espérés le ramenèrent à Paris.



Nous connaissons mal les peintures que l'artiste exécuta avant sa réception à l'Académie royale, mais les expositions rétrospectives qu'on organise çà et là en Europe peuvent montrer de l'imprévu. C'est précisément ce qui est arrivé. Se souvient-on qu'en 1873 il y a eu à Bruges une exposition peu retentissante au profit d'une œuvre charitable? Les amateurs de la région y avaient envoyé les œuvres d'art qu'ils possédaient. Nous passions par là très innocemment et nous entrâmes. Nous nous trouvâmes en présence d'un Largillière assez surprenant et fort en dehors de sa manière connue. C'est un double portrait, un tableau à deux personnages représentant un jeune

gentilhomme, presque un écolier, en compagnie d'un abbé qui est son précepteur. Ce tableau appartenait alors à M. de Donckers. Il est signé *N. de Largillièrre*, 1685, le nom étant écrit conformément à l'orthographe que l'artiste avait d'abord adoptée, celle qui se retrouve aux registres de l'Académie et qu'il paraît avoir simplifiée plus tard. C'est une peinture très sage et d'un coloris très sobre qui semble dire qu'à cette époque Largillière ne cherchait pas les tons éclatants et ne songeait pas à la palette fleurie dont il devait dans l'avenir si bien connaître les ressources. Exécution très étudiée et ne laissant rien au caprice; aucune tentative en avant pour hâter l'avènement du XVIIIe siècle : nous avons un peu ce sentiment de sobriété dans le tableau du Louvre qu'on appelle le portrait d'un maître et de son élève et qui est attribué, sans certitude d'ailleurs, à Claude Lefèvre.

La même allure sans flamme et un peu appuyée se retrouve dans le portrait de Lebrun, qui, étant le morceau de réception de Largillière, est du printemps de 1686. La volonté de faire une œuvre sévère et quasi officielle y est visible partout. L'artiste ne travaillait pas seulement pour lui, il travaillait pour l'Académie, qui le surveillait, et avec cette pensée, assez naturelle chez un futur collègue, que Lebrun n'était pas un homme ordinaire. Il a voulu le représenter, non pas divinisé, mais entouré de tous les symboles de son travail et de sa gloire. La conception de ce portrait est très Louis quatorzienne. Lebrun travaille, en se montrant; il est assis, ayant sur un chevalet l'esquisse d'une peinture où l'on croit reconnaître la *Conquête de la Franche-Comté*, une des compositions exécutées dans la grande galerie de Versailles. A droite, sur une table, l'estampe de la *Tente de Darius;* autour de lui des moulages d'après l'antique, un globe, un livre, des cartons, des papiers, objets de nature morte que Largillière peignait avec autant d'adresse que de plaisir. L'Académie dut être satisfaite du portrait de son directeur, et elle le fit placer, d'après Guérin, dans la seconde salle où se tiennent ordinairement les assemblées; mais ce tableau, dont nous ne voudrions pas parler sans respect, ce tableau, très voulu et très étudié, manque un peu d'air et de liberté; il y a des noirs dans les fonds. Il étonne de la part d'un homme qui avait grandi en Flandre. C'est le Largillière ancienne manière et qui ne mérite encore en aucune façon le titre de Van Dyck de la France qui lui sera donné plus tard.

Largillière fut d'abord un académicien d'un zèle assez médiocre. On voit par les procès-verbaux qu'il n'assistait pas régulièrement aux séances et semble n'avoir pris son titre au sérieux que lorsque

la compagnie se fut peu à peu emparée de lui, en le plaçant dans son état-major et en lui conférant successivement tous les grades. Du reste, en ces premiers temps, Largillière avait une renommée à conquérir et peut-être une fortune à faire.

Il travaillait : nous le voyons d'abord employé par l'Hôtel de Ville, où l'on savait bien qu'il n'était pas seulement le portraitiste habile dont l'Académie venait de sanctionner le mérite. On le croyait capable de grandes machines et on le mit à l'épreuve. Les événements favorisèrent cette transformation. En 1686, pendant que Largillière peignait son morceau de réception, Louis XIV fut malade. Au commencement de 1687, il était rétabli et en ressentait une joie parfaite. Comme le dit Dangeau, il parlait avec plaisir du retour de sa santé. L'idée lui vint de remercier Dieu de sa guérison. Le 30 janvier 1687, le roi quitta Versailles dans la matinée et alla entendre la messe à Notre-Dame et, comme « il était content des marques d'amitié que lui avait données la bonne ville de Paris durant sa maladie », il alla au sortir de la cathédrale dîner à la maison de ville, où il était attendu et où on lui offrit un repas magnifique. Tous les princes du sang, les enfants du roi et toutes les dames qui avaient suivi mangèrent avec Louis XIV, qui fut servi par le prévôt des marchands, M. de Fourcy. Jamais roi n'avait dîné à la maison de ville, dit Dangeau enthousiasmé [1].

La ville de Paris voulut conserver le souvenir de ce festin mémorable. Elle fit d'abord graver en lettres d'or dans la cour intérieure de l'hôtel une inscription qui fut demandée à André Félibien et dont le texte était ainsi conçu : « 1687. Vœux de toute la France pour la santé du Roi : cet hôtel honoré de sa présence. Il y fut servi par le prévôt des marchands, échevins, conseillers et quarteniers [2]. » Cette inscription ne suffisant pas, on résolut de faire peindre un tableau qui fut placé dans la grande salle. Ce tableau fut demandé à Largillière. On sait qu'il a disparu au moment de la Révolution. Il ne nous reste que la petite esquisse conservée au Louvre dans la salle La Caze. Cette esquisse, qui nous fait regretter le tableau perdu, accuse chez Largillière un renouvellement inespéré. Ce n'est plus l'homme appliqué et assombri du portrait de Lebrun; c'est le premier éveil d'un coloriste, très imprévu au temps de Louis XIV, qui fait jouer en notes brillantes les costumes rouges des échevins sur des fonds gris d'une

1. *Journal du marquis de Dangeau*, II, p. 15.

2. Germain Brice, *Description de la ville de Paris*, 1752, t. II, 136.



N. de Largillière pinx.

PIERRE. VINCENT BERTIN

Gazette des Beaux-Arts. Héliog. Dujardin. Imp. Eudes et Chassepot

finesse extrême. Cette peinture, légère d'exécution, est un avant-goût de la manœuvre du XVIIIe siècle. Les têtes ne sont pas faites et les personnages ne sont pas reconnaissables. C'est le procédé de Largillière dans ses esquisses; il n'appuie pas, il cherche l'ensemble.

Sans être le peintre officiel de l'Hôtel de Ville, Largillière prévut que les magistrats municipaux pourraient à l'avenir avoir besoin de lui et il crut prudent de s'installer dans le quartier. Abraham du Pradel, dans son *Livre commode pour* 1692, nous apprend que le peintre demeurait alors rue Sainte-Avoye et il ajoute un renseignement qui n'a pas été assez remarqué. Dans son chapitre sur le commerce des curiosités, il écrit : « M. L'Argillière, rue Sainte-Avoye, fait commerce de bons tableaux »[1]. Il ne resta pas là, et alla loger dans une rue voisine. On se rappelle le passage de Germain Brice dans l'édition posthume de 1752, dont le texte fut, dit-on, revisé par Mariette : « Nicolas de L'Argillière, peintre très excellent et en grande réputation, demeure dans la rue Geoffroy-L'Angevin... Il a fait construire depuis peu d'années une maison commodément disposée, où les amateurs de la peinture vont voir ses ouvrages, qui leur donnent une extrême satisfaction[2]. » On le voit : ici il n'est plus question du commerce de tableaux, soit que l'auteur ait voulu éviter tout soupçon de réclame, soit que Largillière ait renoncé à ce négoce, peu compatible avec les fonctions et la majesté académiques. Il restait pourtant chez lui bien des peintures. Largillière avait fort étoffé sa maison. « Cette maison, a-t-on dit récemment dans la *Gazette*, avait conservé jusqu'à ces dernières années deux grands panneaux décoratifs représentant des paysages et des animaux, encadrés par des rideaux de velours rouge et des balustres de marbre, qui ont été acquis par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild. L'une des deux toiles de Largillière est placée dans le grand escalier, où elle produit un merveilleux effet, et la seconde dans la salle à manger de son hôtel du faubourg Saint-Honoré[3]. »

Largillière avait eu raison de prévoir que l'Hôtel de Ville aurait encore besoin de son pinceau. Le Roi-Soleil ne fit pas toujours son devoir : en qualité de suppléant de Phœbus, il nous devait le beau temps, il oublia le rayon promis. Aux approches de 1694, il y eut

1. Abraham du Pradel, le *Livre commode pour* 1692, I, 239.

2. Germain Brice, *Description de Paris,* 1752, II, 70.

3. A. de Champeaux, l'*Art décoratif dans le vieux Paris* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1er septembre 1892).

une série de saisons pluvieuses et les récoltes furent un instant compromises. Il vint même un moment où Paris craignit une disette. De là les prières accoutumées. Les échevins se réunirent et firent un vœu solennel à sainte Geneviève pour obtenir la cessation du mauvais temps (1694). On voulut conserver par un tableau le souvenir de la dévotion municipale. Ce tableau fut demandé à Largillière, qui le peignit en 1696, et il fut placé à Sainte-Geneviève. Il est aujourd'hui à Saint-Étienne-du-Mont. D'Argenville le décrit ainsi dans son édition de 1778 : « Sainte Geneviève est dans la gloire et au bas sont le prévôt des marchands, les échevins et les principaux officiers du corps de ville en habits de cérémonie, avec un grand nombre de spectateurs ; Largillière y a placé Santeuil et s'y est peint à côté de lui. »

On connaît ce beau tableau exposé sous une pauvre lumière. Ici encore un accent de couleurs qui montre un Largillière émancipé, un coloriste qui se souvient des Flandres. Les vêtements rouges des échevins au premier plan donnent une note éclatante, tout ce qui est portrait est superbe. Il y a un peu d'emphase et de mauvaise rhétorique dans la figure de la sainte et dans la gloire qui l'environne : ceci est peint de pratique : ce groupe céleste, Largillière ne le voyait pas de sa fenêtre de la rue Sainte-Avoye : il a dû l'inventer avec l'esprit du temps et en se souvenant des frontispices des livres de piété; mais quand il descend sur la terre, toutes les fois qu'il rencontre des réalités concrètes, il les saisit avec la force d'un exécutant sincère autant qu'habile et il parle en maître.

Largillière devenait de plus en plus le peintre de l'Hôtel de Ville de Paris. Une occasion se présenta bientôt de montrer son savoir-faire dans la représentation fastueuse des événements contemporains. Le 7 décembre 1697 eut lieu dans la chapelle de Versailles le mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie. Ce n'était pas un événement essentiellement parisien et municipal. Sauf un grand luxe de costumes, les fêtes furent assez sobres : deux bals à Versailles et un feu d'artifice; mais la population s'associa de cœur aux réjouissances de la cour, car, dans les prévisions humaines, le duc ds Bourgogne, c'était le roi futur et sa jeunesse brillait comme une espérance. Les échevins de Paris estimèrent qu'il fallait garder trace de ce mariage : de là un tableau de Largillière qui fut placé à l'Hôtel de Ville et qui y était encore sous Louis XVI. D'Argenville en parle une dernière fois dans son édition de 1778. A propos des tableaux qui ornaient la grande salle, il constate que « le premier des quatre qui

occupent une des faces principales est le mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie, peint par Largillière », mais ce tableau, qui a disparu et dont il ne nous reste pas même une esquisse, il s'abstient de le décrire et nous ne savons même point dans quelle mesure le peintre avait utilisé l'allégorie qui était dans les mœurs du temps. Mais nous savons que le portrait y jouait un rôle capital. Le tableau ayant été exposé au Salon de 1699 avant d'être placé à l'Hôtel de Ville, Florent-le-Comte en a parlé en termes intéressants : « Au trumeau 10, dit-il, étoit un très grand tableau de M. de Largillière représentant les hommages de tout Paris, rendus à Mme la duchesse de Bourgogne, par M. Du Bois, S. du Bosc, prévost des marchands, échevins et les autres officiers de cette capitale du royaume, dont tous se reconnoissent l'un l'autre, tant ils y sont naturellement représentez : ce même tablau sera, à ce qu'on dit, placé à l'Hôtel de Ville et fera comme regard à celuy que ce même peintre a fait, il y a quelques années, au sujet de l'honneur que fit le roy à cette capitale du royaume de disner dans son Hôtel de ville et d'y être servi par tous les officiers qui avoient le bonheur pour lors d'y avoir quelque dignité [1]. »

Nous trouvons dans le *Mercure* la preuve que l'année suivante l'attention du public et de la cour fut attirée sur certaines œuvres de Largillière. 1698, c'est l'année du camp de Compiègne, fête militaire, qui, grâce au luxe du règne finissant, devint un spectacle d'élégance et de faste. Tout le monde courut au camp de Compiègne et le roi s'y rendit avec Mme de Maintenon et la duchesse de Bourgogne. Le camp, formé de 60,000 hommes, était commandé par le maréchal de Boufflers, qui, dit Saint-Simon, semblait vouloir apprendre à tous ce que c'était que l'élégance, le nouveau et l'exquis. Les cuisiniers s'y appliquèrent fort et firent des prodiges, car les tables du maréchal étaient « sans nombre et toujours neuves et à tous les moments servies, à mesure qu'il se présentait ou officiers ou courtisans ou spectateurs ». Le même goût pour le luxe avait présidé à l'installation des logements : « des maisons de bois furent meublées comme les maisons de Paris les plus superbes ». Tout cela coûta beaucoup d'argent. « Il n'y eut point de régiment qui n'en fut ruiné pour bien des années. Cette magnificence incroyable, continue Saint-Simon, épouvanta toute l'Europe. » La maison du maréchal de Boufflers avait été agrandie par une construction de bois. Cette salle

1. Florent-le-Comte, *Cabinet des Singularités*, 1702, t. III, 209.

supplémentaire avait été tapissée d'un damas de Gênes cramoisi. Sous un dais à crépines d'or était un portrait du roi de grandeur naturelle, œuvre de Rigaud. Vis-à-vis était le portrait du dauphin par Poerson; à la droite du roi, celui du duc de Bourgogne et plus loin celui de la duchesse, dû au pinceau de Gobert; enfin à l'autre bout de la salle étaient, d'après la description du *Mercure*, les portraits de messeigneurs les ducs d'Anjou et de Berry faits par le sieur de l'Argillière. Le roi se trouvait ainsi en famille : il fut enchanté. C'est la première fois que Largillière fut exposé à côté de Rigaud, qui allait devenir son collègue à l'Académie et qui s'annonçait comme un redoutable rival. Ils étaient à peu près du même monde et chassaient sur le même terrain. Cette rivalité dura jusqu'à la mort de Rigaud (1743), mais il ne paraît pas qu'elle ait compromis jamais la cordialité de leurs relations.

Bientôt s'ouvrit l'exposition que l'Académie préparait au Louvre, et qui eut lieu en 1699. Nous avons le catalogue de ce Salon, dont l'analyse est dans Florent-le-Comte, d'autant plus précieuse que l'auteur indique certains tableaux dont ne parle pas le catalogue officiel et y ajoute quelques explications fort opportunes. Ainsi Largillière avait profité de l'occasion pour exposer un de ses tableaux de l'Hôtel de Ville. Le catalogue académique désigne seulement « le grand tableau de messieurs de Ville, peint par M. de Largillière. Pas d'autres détails. On reste perplexe, car on pourrait croire d'abord au festin offert par les échevins à Louis XIV. Florent-le-Comte corrige cette confusion possible. Il s'agissait du *Mariage du duc de Bourgogne*. Nous avons reproduit plus haut le passage instructif qui nous apprend que le prévôt des marchands et les échevins figuraient dans ce tableau. A côté de cette œuvre à base historique, Largillière exposait des portraits, ceux du marquis de Liancourt, en pied, de Lambert de Torigny, de sa femme et de leur fils, président des enquêtes, de M. de Monbron, gouverneur de Cambrai, de M. Aubry, maître des comptes, de Mlle Isolis, de M. de la Touane, trésorier de l'extraordinaire des guerres, de M. de la Roue, dont nous ignorons le titre. A ces portraits, s'ajoutaient ceux de Roettiers, graveur général des monnaies, et de sa femme, et un *Saint Pierre*, œuvre d'imagination que Florent-le-Comte nous donne comme un tableau carré de grandeur ordinaire. Ainsi, on le voit, Largillière reste un peu en dehors du monde de la cour; il peint des magistrats, des fonctionnaires, des amis.

A ces œuvres, il faudrait peut-être en ajouter quelques autres qui



MARGUERITE DE LARGILLIÈRE.

(D'après la gravure de J. G. Wille.)

n'ont pas été exposées. Ainsi, nous connaissons, par une gravure de Van Schuppen, un portrait de Nicolas Foucault marquis de Magny, d'après Largillière. Foucault, qui fut intendant de Languedoc, du Béarn et de Normandie, et de plus collectionneur de médailles, est mort le 17 février 1721. Son portrait doit être de la fin du XVIIe siècle [1].

Pendant l'exposition de 1699, Largillière fit une chose grave. Il se maria. Le 14 septembre, alors qu'il demeurait encore rue Sainte-Avoye, il épousa, à Saint-Barthélemy, Marie-Élisabeth Forest, fille du paysagiste Jean Forest, un confrère de l'Académie. Elle lui donna plusieurs enfants, et comme nous les retrouverons plus tard dans des portraits, il n'est pas mauvais de les connaître.

D'après les registres des anciennes paroisses compulsés par Jal, nous trouvons deux filles et un garçon. La première des filles fut baptisée à Saint-Merry, le 23 janvier 1701. C'est Élisabeth-Marguerite, qui épousa Jacques de Faverolles, contrôleur des payeurs des gages des officiers de la chambre des Comptes. La seconde, qu'on appela Marguerite-Élisabeth, fut baptisée le 27 mars 1703; enfin ces jeunes filles eurent un frère, Nicolas, dont le baptême eut lieu le 21 août 1704. Ces trois enfants sont représentés, nous le croyons, dans le portrait de famille de Versailles. On se rappelle ce tableau. Largillière, devant son chevalet, fait le portrait de sa mère assise dans un fauteuil derrière lequel sont debout sa femme et ses deux frères, dont l'un porte le costume de Feuillant. A gauche, trois petites filles, mais ici il ne faut pas prendre le change : il faut savoir lire le texte : il n'y a en réalité que deux filles, Élisabeth-Marguerite et Marguerite-Élisabeth, le troisième enfant ne peut être que Nicolas qui, en ses premières années, porta d'abord le costume de fille. Telle est du moins notre conjecture.

Quant à ce jeune Nicolas, il n'apparait pas clairement dans l'histoire. Horace Walpole parle d'un fils de Largillière qui aurait été conseiller au Châtelet de Paris et commissaire à Neuf-Brisach, et il ajoute qu'il aurait fait des pièces pour l'Opéra-Comique et pour la Foire. D'un autre côté le *Nouveau Dictionnaire historique* (1779) prétend qu'un des fils de Largillière, mort en 1742, a laissé quelques pièces de théâtre. Enfin Georges Wille raconte qu'ayant, en 1738, apporté des gravures au vieux peintre, celui-ci l'envoya à son fils, «qui exerçait un emploi civil » et qui le força d'accepter quatre louis d'or (I. 71). Ces

1. Ce portrait nous est révélé par une note de M. Maurice Tourneux. Dubois de Saint-Gelais, *Histoire journalière de Paris*, 1885, p. 92.

quatre louis, c'est ce qu'il y a de plus limpide dans l'histoire. Le fils de Largillière reste un peu voilé.

Largillière entouré de sa famille apparaît comme un homme tout à fait heureux. Il gagnait de l'argent, il avait fait des placements productifs, nous voyons que, dès le 17 février 1700, il possédait une rente de 700 livres sur les aydes et gabelles[1], il vivait comme un bourgeois qui ne se refuse pas un certain luxe. Nous le savons par un curieux document qui nous permet d'entrer chez lui. Vers la fin du siècle, Louis XIV, qui avait donné de si pompeux exemples de prodigalité, signifia à ses sujets la nécessité de faire des économies. On vit paraître successivement plusieurs édits somptuaires. Le roi entendait qu'on n'abusât pas de la dorure. De là l'édit de mars 1700, qui limitait, d'une manière gênante et tant soit peu abusive, le poids des ouvrages d'or dont la fabrication restait permise. On fit des visites dans les quartiers riches, on sollicita de la part des gens suspects d'être bien meublés des déclarations dont il fallait attester la sincérité en les revêtant de sa signature. Le 17 avril 1700, Largillière, peintre ordinaire du roi en son Académie, demeurant rue Sainte-Avoye, fut invité à comparaître. Le digne homme avoua noblement son crime. Il possédait un clavecin doré et peint avec son pied doré, assez beau meuble qui prouve qu'on faisait de la musique chez le portraitiste; mais son luxe se manifestait par d'autres fantaisies condamnables : « le pied d'une table de marbre de bois doré, quatre fauteuils, six chaises et quatre tabourets dont les bois sont dorés, deux garnitures de feu, pelles, pincettes et tenailles dont les pommes sont dorées, deux bras de cuivre doré, deux guéridons de marqueterie, garnis de quelques ornements de bois doré; enfin, Largillière, dont la loyauté est sans mesure, va jusqu'à déclarer « huit petits pieds de bois doré pour mettre des porcelaines[2] ». Toutes ces magnificences révoltèrent peut-être l'agent chargé de la visite, mais elles témoignent d'un bien-être qui ne nous est pas indifférent, car il ne nous déplaît pas de voir un portraitiste bien meublé.

Cette visite précéda de quelques mois l'acte que Largillière signa bientôt à l'Hôtel de Ville. Le 4 septembre 1702, il fut mandé par les échevins et contracta avec eux un nouveau marché. D'après le contrat que Leroux de Lincy nous a conservé, il s'agissait de peindre, au prix de 5,300 livres, tous les officiers en charge. Nous ne savons

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p. 78.
2. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 223.

à quel résultat ce marché a abouti; mais nous voyons bien que Largillière a été un précieux élément dans le bonheur échevinal. L'Hôtel de Ville ne pouvait pas se passer de lui.

Deux ans après s'ouvrait le Salon de 1704, auquel Largillière prit une part brillante. Il n'avait plus de grands tableaux à envoyer. Pour marquer la diversité de ses aptitudes, il se contenta d'exposer une *Tête de saint Pierre* et de nombreux portraits empruntés à sa clientèle ordinaire : ce sont des gens d'église, comme l'évêque de Comminges et l'archevêque de Toulouse, des confrères comme son beau-père Forest et le peintre Poerson, des fonctionnaires, des dames de la bourgeoisie élégante, des étrangers, des magistrats, sans qu'il nous soit possible aujourd'hui de reconnaître les personnages qui errent sans nom dans les musées et dans les collections particulières.

Pour la plupart, ces portraits étaient de véritables tableaux. Plusieurs étaient doubles, je veux dire qu'ils réunissaient dans le même cadre le mari et la femme, M. et Mme de Santilly, par exemple, M. du Porc et son « épouse ». Largillière aimait ces mariages qui lui donnaient la variété dans les costumes, dans les airs de tête, dans les coiffures. Du reste, il ne peignait pas le personnage abstrait, il le mettait dans son entourage normal, dans son milieu quotidien, avec ses meubles et son décor et les accessoires de sa fonction ou de son travail. Presque tous les hommes — nous sommes en 1704 — portaient la perruque in-folio, et ce n'était pas là un détail négligeable. Ces perruques, auxquelles l'artiste paraît avoir attaché une grande importance, sont des chefs-d'œuvre de peinture. Elles sont encore versaillaises par le style et disciplinées comme les parcs de Lenôtre; elles sortent de chez le bon faiseur, mais elles ont la légèreté et la souplesse, elles semblent vivantes. Là, il faut admirer cette facilité d'outil qui va être tant prisée au XVIIIe siècle et qui mettra en fuite les derniers sectateurs de Lebrun, ceux que Sainte-Beuve appelait la lourde cavalerie des Pégases.

Nous avons au Louvre, dans la salle Lacaze, une œuvre qui di bien quel était l'idéal de Largillière en 1704. C'est le portrait présumé d'un échevin (n° 220 du Catalogue spécial). Le personnage, assis dans un fauteuil, est vu de trois quarts. Grande perruque blonde. Robe noire recouverte d'un manteau rouge. La main droite est posée sur la poitrine, de la main gauche il tient une lettre sur la suscription de laquelle on croit lire le commencement d'un nom : *Monsieur Den*... Tableau signé : *par de Largillierre*, 1704. La peinture



N. de Largillière pinx — L. Desplaces sc 1714

Mlle DUCLOS

Musée de la Comédie Française

Gazette des Beaux-Arts — Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

est facile, les chairs assouplies, lumineuses et bien respirantes. Visiblement c'est un nouvel art qui commence. Louis XIV vit encore, mais Lebrun est mort, et Mignard aussi, dont les dernières œuvres furent si tristes. La peinture commence à respirer, elle prend des allures plus libres : tout est prêt pour les belles nouveautés et pour le triomphe de l'esprit. On n'attend plus que le grand révolutionnaire Watteau.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



LES SALONS DE 1893

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

III

LA SCULPTURE



En face de ces efforts compliqués et pénibles, où tout est d'imprévu souvent et de mécomptes, dans la persuasion qu'on a de faire une peine pour le moindre mot de raillerie, on a souci de mettre en ses aperçus beaucoup de réserves. L'art est en vérité cruel qui exige tant de détails, qui s'envisage sous tant de faces et n'abandonne à l'à-peu-près rien de ce que la peinture a loisir de se permettre. Même d'un buste, il faut décrire autre chose qu'une physionomie toute simple; il y a les profils qui comptent, l'arrière de la tête et du cou, les épaules. Pour une statue assise, ce sont les calculs de résistance à prévoir, des équilibres à peser, dont le premier venu ne démêle point les gênes. Le seul thème de critique dont on puisse convenablement user en pareille matière roule sur les vraisemblances esthétiques, sur la possibilité ou la proscription d'épisodes. On en est toujours à la remarque de Charles Blanc, qu'un geste héroïque ou violent éternisé dans une pose, fausse le vrai et tourmente la simple raison. Depuis tant d'années que le maréchal Ney brandit son sabre! Certes, on se lasserait de moins, mais les conventions autorisent, et l'art ne vit que de conventions, la peinture surtout, dont on excuse les pires frasques en divers lieux.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 441, et t. X, p. 25.



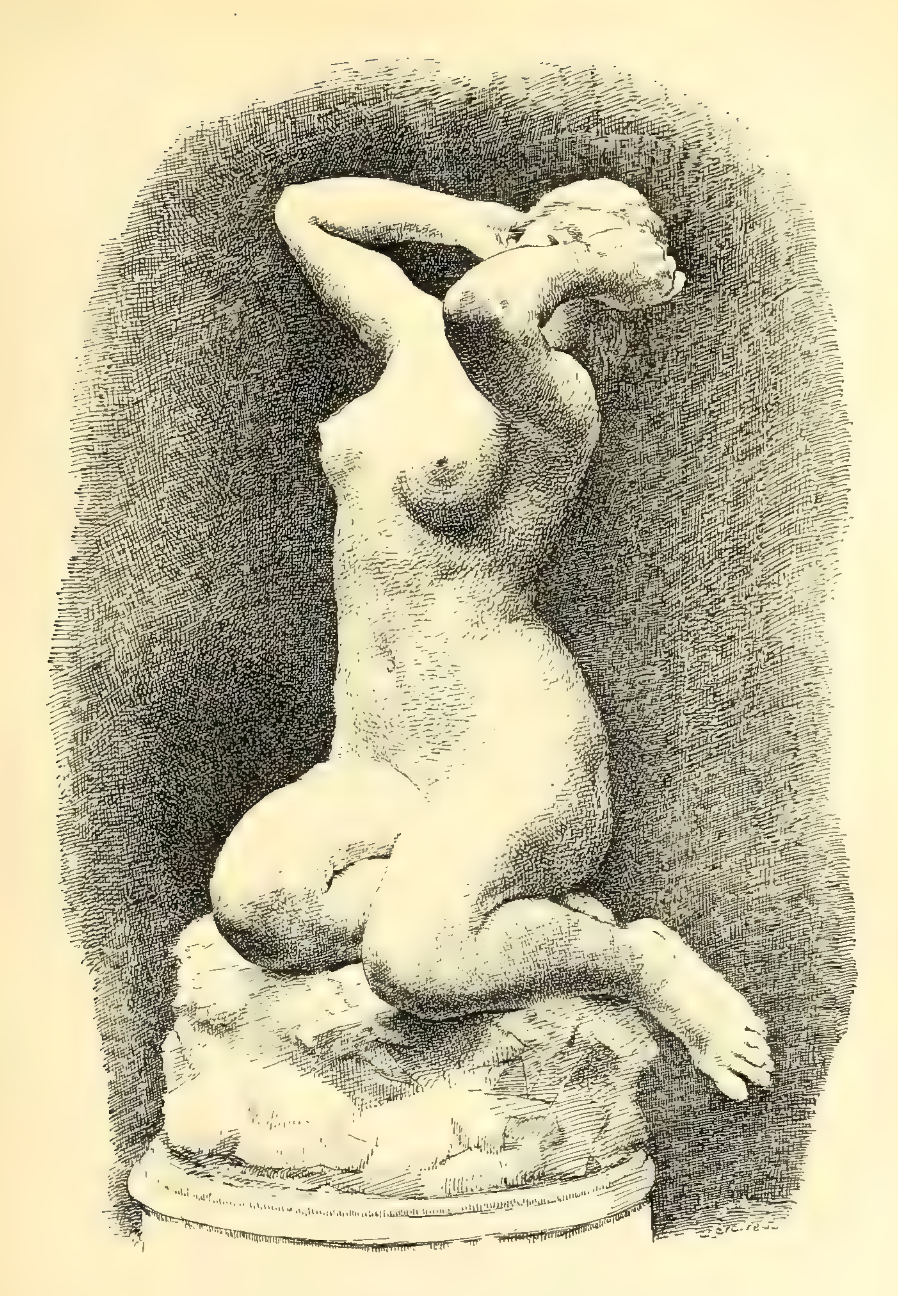
PROTECTION ET AVENIR, GROUPE EN MARBRE PAR M. H. ICARD

(Salon des Champs-Élysées.)

Sans doute la passion de vie qui excède notre génération impose aux statuaires des combinaisons et des sujets un peu bien étranges. Les coureurs célèbres du Luxembourg, copiés dans Michel-Ange (lesquels, bâtis comme ils sont et suivant la loi de la course humaine, tomberaient sur le nez), ont ouvert le champ aux scènes mouvementées. C'est pour le présent chose banale que ces lutteurs, fond par-dessus tête, que ces chevaux cabrés, que ces barques secouées par les vagues, dont plusieurs jugent l'idée antirationnelle et contraire au bon sens. En ces histoires, il y a rupture d'harmonie entre la volonté créatrice et l'effet ressenti. L'Apollon mis par Dalou sur le monument de Delacroix, avec ses deux mains arrêtées et figées dans leur applaudissement, ne fournit point la sensation cherchée. Interrogez à ce propos quelques personnes mal préparées, toutes interpréteront le mouvement de la même façon : un homme qui s'apprête à empêcher les autres statues de tomber dans le bassin. On répondra que l'art n'est point pour les ignorants. Apparemment, car, si leur opinion comptait, on aurait des surprises.

On aura néanmoins la bonne foi de constater combien en nos Salons le morceau tranquille, la figure assise et calme intéresse mieux. Il n'y a pas si longtemps, M. Suchetet arrivait d'un coup à la grande célébrité pour une exquise étude de femme couchée, la *Biblis*. La présente exposition des Champs-Élysées fournit au moins trois *Biblis*, j'entends des corps nus, étendus sans vie, et ce sont eux qui retiennent. Bien plus, dans la répartition des encouragements, il est rare qu'une récompense soit allée à une composition tourmentée. C'est donc que l'opinion de Charles Blanc n'est point si dénuée de sens et qu'il faut en admettre la valeur.

A ce point de vue spécial du calme et de la vraisemblance, le *Caton d'Utique* de M. Labatut exprime une intention de mérite supérieur; il convient d'y joindre l'érudition étourdissante du nu, la belle traduction des chairs bosselées, et par endroits dévalées, de l'homme d'âge mûr. Puis on y trouve une tension lassée de la physionomie dont l'intérêt dramatique n'est point pour nuire à l'ensemble de l'œuvre. Il n'y aurait guère à mettre en regard de ce morceau capital que là-bas le groupe michel-angelesque de M. Icard, *Protection et Avenir*, splendide masse de marbre grisâtre, peut-être inspirée trop naïvement du grand patron italien, mais en tout cas admirablement appropriée à la décoration et à l'architecture. Encore dans le même ordre, avec sûrement plus de distinction et de finesse, ce serait M. Barrias qui resterait maître. Sa dolente figure assise sur un cha-



MADELEINE AU RÉVEIL, MARBRE PAR M. A. PLENE.

(Dessin de l'artiste. — Salon des Champs-Élysées.)

piteau, et destinée au tombeau de l'architecte Guérinot, demeurera comme une chose très noble, aussi belle de pensée que de forme, délicate en tout point, et conçue dans une allure moderne infiniment recherchée.

Voyez que les suffrages se sont arrêtés pour la plupart aux sujets paisibles, comme je disais, à la *Madeleine au réveil* de M. Péene, à l'*Amphitrite* exquise de Déplechin, à la *Première Douleur* de M. Trentacoste, à des *Circés*, à des *Èves*, à des *Exilées*, femmes debout, assises, accroupies, extatiques, avec à peine de contorsions et de gestes. Je mentionnais tout à l'heure l'influence de Suchetet. Voici trois ou quatre motifs différents d'étiquette, mais tous semblables de sentiment et de pose : la *Mort de Léandre* par M. Bareau, la *Fin d'un rêve* de M. Varenne, le *Désespoir d'Œnone* par Mlle Ducrot.

A ce genre « de tout repos » tiennent les compositions didactiques commandées par l'État, les figures historiques, la *Calligraphie* de M. Coutan pour la Bibliothèque nationale, l'*Histoire* de M. Chatrousse, une *Marguerite de Valois* que M. Gauquié a précisément tirée de la plus médiocre effigie gravée de la princesse, avec certains anachronismes de costume fort notables; un *Bayard* de M. Croisy, un *Duguesclin* de M. Leclaire, toutes effigies trop facilement rencontrées pour autoriser la fantaisie. Je souhaiterais que M. Leclaire vît le Duguesclin, authentique couché sur son tombeau de saint Denis, ou la miniature des *Hommages de la Comté de Clermont;* que M. Croisy détaillât pièce à pièce une armure de 1521. Tous deux resteraient stupéfaits de la comparaison. Puis ce sont les statues de personnages plus modernes, un *Théophraste Renaudot*, muscadin et moins camus que dans son portrait de Michel Lasne, œuvre de M. Charron pour la ville de Loudun; un *Duhamel du Monceau* l'Encyclopédiste, par M. Blanchard; une *Mme Roland* par M. Carlier; un *Casimir Perier* par M. Marqueste, esquisse excellente et fort digne. Autant de besognes parfaites dans leur pratique, sauf que l'érudition s'y montre rebelle parfois et quasiment inutile et empêchante.

Qu'on regarde en passant un petit bijou, un rien d'étagère, l'enfançon endormi de M. Eugène Robert; le sujet de tombeau par M. Sporrer; la jeune femme de M. Beer, travail fort mondain; l'*Harmonie* de M. d'Épinay, même si l'on veut une jolie *Phryné* que le *Tanagra* de M. Gérôme a quelque peu suggérée.

*
* *

En regard de ces gens calmes, les autres s'ébrouent, épisodistes, chercheurs d'action, qui, suivant la doctrine de Carpeaux, estiment de bonne guerre les poses agitées, le jeu tapageur des muscles. Je ne parle point de M. Falguière aujourd'hui hors d'éloge, mais de M. Charpentier, par exemple, dont les lutteurs notent à son maximum l'invraisemblance de la seconde éternisée, l'un d'eux faisant le chandelier, tête en bas, jambes en l'air, et qui ne tombera jamais, qui restera ainsi toujours, à moins d'être renversé par un iconoclaste. Cela est un chef-d'œuvre, nul n'en disconviendra; dans les moindres parties vous ne trouveriez chose à reprendre. C'est la vie brutale, magnifique, froide cependant et déconcertante à cause du non-sens. On attend que ces hommes agissent, et ils faussent compagnie éternellement, ils promettent et ne tiennent pas. On les souhaiterait, eux aussi, à renversement pour l'honneur du vrai.

La fixation illogique d'un acte rapide déconcerte en beaucoup d'autres œuvres. Il va de soi que le *Triomphe de Bacchus* par M. Bocchino souffre de ces arrêts brusques dans la circulation naturelle. Le prêtre à bonnet pointu, fouaillé par une bacchante, va-t-il être fouaillé toute sa vie? Jusqu'à quand tournera sur elle-même la femme tournesol de M. Axel Ebbe, laquelle est déjà incurvée outre mesure et hors d'équilibre tantôt? Et le coltineur de Mme Nejberg, débarrassé de son fardeau quotidien, demeurera-t-il prostré de la sorte désormais, sans espoir? J'ose à peine mentionner la belle femme de la cour des Tuileries sous Napoléon III, entr'ouvrant sa pelisse de fourrures pour se montrer nue, et qui, si elle l'a réellement fait, n'a point dû prolonger la séance outre mesure. Ce sont là des impossibilités, et dans l'espèce le bon sens est d'accord avec l'art pour n'en point admettre le caprice. On objecte que le jeu n'en est point neuf et que dès l'antiquité le statuaire a cherché le mouvement, témoin les frises du Parthénon, la Diane chasseresse; que même sous Louis XIV le Roi-Soleil montait sur la place des Victoires un coursier équilibriste. Ceci prouverait tout au plus l'ancienneté du défaut de logique. D'essence la statuaire est pour l'immobilité et la froideur. Sa destination lui impose des lignes sévères, des contours sans trop de saillies. C'est donc, il le faut répéter, brusquer sa volonté que de la soumettre au fait divers, à la bataille et au brouhaha. La peinture a

pour oser ces choses un décor explicatif, un commentaire graphique. En sculpture, c'est la forme qu'on montre seulement, la parodie de la vie normale, et comme un être vivant ne saurait à perpétuité tenir certaines attitudes, la raison commande de les éviter dans cette parodie. J'imagine que le général Lassalle de M. Cordier, d'ailleurs accoutré insidieusement, eût fort gagné à tenir son cheval au pas. Rappelez-vous le La Riboisière d'une de ces années passées, si vrai dans son demi-repos, et à tout le moins si vraisemblable.

Il s'ensuit qu'entre les chiens de M. Lecourtier, de M. Guillon, ou de M. Virion, arrêtés dans leurs stations sereines et alanguies, et celui de M. Liénard rongeant un os, ou les cerfs de M. du Passage luttant à mort, ce sont les premiers qui plaisent, parce qu'ils ont de ces nonchalances trouvées par l'inimitable Frémiet, et qu'ils peuvent ainsi paresser des heures sans donner une entorse au possible. Certes en exagérant les théories on tomberait dans la « nature morne », suivant l'à-peu-près d'un maître; mais en poussant la tendance contraire on confine de près au ridicule. Je ne me donnerai pas le malin plaisir d'insister. Il y a aux Champs-Élysées une foule de groupes grands ou petits, lesquels prêteraient à gloser sur le chapitre. Ils ont d'ailleurs été jugés par leurs pairs qui les ont passés sous silence et laissés à leur tire-l'œil.

Reste un genre un peu ingrat, que la multiplicité même de ses produits condamne par avance à l'indifférence et à la satiété, c'est le buste. Partout alignés en massacres, pétris de plâtre, de terre, taillés dans le marbre ou fondus en bronze, ces « fantassins de la sculpture » étonnent de leur nombre comme à Waterloo les Prussiens de Blücher. Ils sont trop! Bien plus, ils sont trop d'excellents, de spirituels, de discrets, de bien parlants. On y reconnaît les académies, la littérature, le monde et la ville. Quelques femmes sont jolies, beaucoup d'hommes sont laids, plusieurs enfants gentils et espiègles. Et puis il y a dans le tas un énorme talent prodigué, des intentions très malignes parfois, d'incomparables naïvetés. Ici c'est bien plutôt le modèle qu'on juge que non pas l'artiste. Celui-ci s'efface, il a subi les conseils, écouté les remontrances. On lui a ordonné des sourires, des jeux de physionomie, des accoutrements et des coiffures. Si le sculpteur garde sa personnalité et fait une œuvre d'art avec un buste, c'est que le modèle représenté lui est inférieur et s'est abandonné : c'est le cas le plus rare. Le bourgeois payant tient à son galbe ; il l'entend d'une manière qui n'est pas toujours la plus sincère; il se rêve mieux que nature. De là bien des surprises



LES LUTTEURS, GROUPE EN MARBRE PAR M. CHARPENTIER.

(Médaille d'honneur. — Salon des Champs-Élysées.)

en ouvrant le livret et en lisant les noms. Ah ! le flatteur qui a mis des cheveux à Z*** !

L'artiste n'a pas pris sur lui de mettre des cheveux; on a voulu qu'il en mette, qu'il efface beaucoup de rides méchantes, qu'il arrondisse les épaules, et renforce des barbes claires. Faire besogne marquante là-dessus, c'est vouloir l'impossible; la plupart n'y tâchent même point, ils se soumettent. Seuls les arrivés osent dire ce qu'ils voient, et ce qu'ils voient n'est pas expressément de premier mérite toujours.

Conséquemment, tout en ressentant un chagrin de voir le jury se désintéresser de ces travaux ingrats, on a quelque envie de l'excuser. A peine M. Lefebvre pour un buste de Le Vavasseur, M. Hamar pour celui de M. Chanteaud ont attiré l'attention des juges. D'autres ayant à la fois tenté la figure et le buste ont passé à la faveur de la première, comme M. Weigèle. D'ailleurs, pour se prononcer en parfaite connaissance de cause sur le portrait, il faudrait connaître chacun des modèles et savoir le caractère précis des physionomies. Voilà qui serait l'affaire d'un mondain répandu, et je ne saurais me targuer d'une science pareille. Au plus je saluerai d'anciennes connaissances : Olivier Merson, notre bon ami à tous, dont M. Dolivet a dit très bien ce qu'on le voit dans sa carrure solide de Breton, avec dans le regard toute sa bonté et sa fine ironie ; le Verlaine socratique de M. de Gaspary ; H. Flamans, le publiciste distingué, par M. Massoule; un extraordinaire Michelet jeté à grands coups par une débutante, Mlle Charlotte Monginot, laquelle a su arrêter juste à point son ébauchoir audacieux; un Grévin bonasse de M. Bernstamm, artiste du Musée Grévin ; un Édouard Drumont très chevelu et peu ressemblant de M. Daragois ; une nichée jolie de poupons et de garçonnets par M. Benet; et là, en excellente place, M. Jules Fontaine, lieutenant de vaisseau, présenté dans ses robustesses majestueuses par M. Ernest Dubois.

Puis un lot d'exquises portraitures dues à des artistes arrivés : des bustes de M. Puech, de M. Croisy, de M. Crauck; une œuvre fort discrète et toute classique du vaillant Mathieu-Meusnier; le peintre Courtois par M. Beer; une incomparable tête de poète modeste par M. Falguière ; M. Fargon député, par M. Suchetet. On voudrait tout dire, mais en vérité c'est espérer l'impossible. Entre 300 pièces je n'en ai pas nommé plus de 30.

Et dans ces 300 il y a quantité de jolies choses, des médaillons, des cires peintes, une virtuosité capable de vous tenir là des journées,

s'il n'était pour l'instant de ton de courir à la peinture, tentatrice éternelle. Mais on aurait la surprise de compositions mystique égarées là, un bas-relief tiré de Puvis de Chavannes par M. Stéphane Mony ;



PREMIÈRE COMMUNION, STATUE EN MARBRE PAR M. DE SAINT-MARCEAUX.

(Salon du Champ-de-Mars.)

des cires modernistes par Mme Signoret ou M. Cordonnier, polychromées à la mode florentine ; des médaillons néo-stylistes de M. Hébert. Puis de M. Canonica, une religieuse assise à un balcon, travail mixte de marbre et de ferronnerie ; une Esmeralda par M. André ; un Bacchus enfant, mêlé à des séraphins — vous lisez

bien — par M. Vedder : autant de tentatives décadentes, nouveau jeu, qui sont le trait d'union entre les deux Salons, et par lesquelles la fusion se fera peut-être un beau jour.

Mon excellent confrère M. Édouard Garnier, qui étudiera ici même l'art décoratif aux deux expositions, aura sans doute beaucoup à glaner en cette place. Il y pourra voir quantité d'objets remarquables, quelques figurines fort attachantes, des bas-reliefs de céramique infiniment seyants, une production très en progrès de pièces ordinairement traitées par les praticiens de l'industrie et qui gagnent à changer de mains. Mais, avant que de terminer cet examen rapide de la sculpture aux Champs-Élysées, je voudrais joindre mon suffrage à celui du jury, en l'honneur des camées sardoines de M. Tonnelier, si merveilleux et si décisifs dans la carrière de l'artiste. La première médaille a trouvé là sa place toute naturelle.

Là aussi est Roty, qui a bien un peu épuisé la gamme ascendante des admirations, et qui tout arrivé, tout honoré des plus hautes récompenses, reste fidèle à son petit coin des Champs-Élysées, et ne juge point indigne de lui le voisinage des humbles. Dans l'art du médailleur, Roty occupe une place toute particulière, parce qu'il n'est pas seulement un ciseleur incomparable de physionomies, un portraitiste spirituel et hors de pair, il a par un merveilleux artifice substitué aux redites classiques des vieux maîtres, toute une théorie nouvelle et bien moderne de revers décorés à la mode d'aujourd'hui, datés par le costume et par les accessoires, et qui ajouteront quelque jour cette curiosité à leur qualité supérieure de ciselure. A-t-il jamais dit chose plus adorable que, cette année, la *Médaille de naissance*, ou le *Cinquantenaire de la maison Christophe?* Ramenées à leurs dimensions les plus petites, ces compositions n'ont rien perdu de leur charme premier; elle sont purement des chefs-d'œuvre ; il n'y faut rien ajouter d'autre.

En étudiant de près ces ravissantes choses, une idée vient que réellement nous n'aurions jamais occasion meilleure de changer le type de nos monnaies. M. Philippe Gille en écrivait l'autre jour un mot discret dans son article sur le Salon. Sincèrement, la production à perpétuité de ce grand génie ailé et nu aperçu sur nos pièces de 20 francs, l'anachronisme qu'on y trouve, laisserait croire que depuis Bouchardon ou David la France n'a point fourni de médailleur capable. Si pour l'honneur et la révérence de la première République nous consentions à voyager en pataches, à garder nos fusils à pierre, à n'admettre en peinture que Gros ou Gérard, en

littérature que Bernardin de Saint-Pierre, l'Europe, dont nous redoutons les sourires, ne manquerait pas de railler. Que l'Institut garde la tête de Minerve sur son papier, c'est chez lui de tradition ininterrompue; mais nos monnaies ont connu autre chose que le génie dévêtu. Il y a eu le Napoléon lauré, le petit Louis XVIII en queue, le Charles X, le Louis-Philippe à toupet et à favoris, la République « en des tresses » de M. Oudiné, le second Napoléon couronné et



DAGNAN-BOUVERET, BUSTE EN BRONZE PAR M. DE SAINT-MARCEAUX.

(Dessin de l'artiste. — Salon du Champ-de-Mars.)

découronné; reprendre après soixante-dix ans les conceptions bizarres des vieux anciens paraît au moins une simplicité. Maintenant que le gouvernement impersonnel n'inflige plus l'effigie du prince, il serait logique de monnayer le régime présent à la mode d'aujourd'hui. M. Roty n'aurait point à être guidé dans la circonstance. Nul doute qu'il ne fournisse un coin personnel, bien moderne, ni copié des autres, ni inspiré de quiconque, une œuvre enfin dont ses travaux derniers répondent par avance. Depuis longtemps la Banque de France a donné l'exemple qui a demandé à Baudry le dessin, et à Robert la gravure d'un type nouveau. Ima-

ginez-vous qu'elle en soit restée aux bons du Mississipi de M. Law, ou aux assignats du Directoire !

Après M. Roty, M. Ponscarme vient, mais à respectueuse distance; M. Rault, dont un combat de cerfs est fort remarqué; M. Borrel; M. Alphée Dubois; M. H. Dubois. Et pour la gravure en pierres fines M. Hildebrand avec un camée sardoine représentant *Andromède*.

Je signalerai aussi la résurrection d'un art du XVIe siècle, les cires modelées et peintes que Mme Florence Mezzara remet en faveur dans quatre gentils portraits d'enfants, et qu'elle a détaillées plus finement encore dans une *Adoration* en style italien, sur un joli thème de foi naïve.

* * *

Par antithèse, on dirait, à la production des Champs-Élysées, la sculpture du Champ-de-Mars groupe à grand'peine soixante noms d'artistes; réunis, ils montrent 137 sujets, différents de style et d'école. Voici qui met beaucoup d'air dans le jardin et laisse en pleine valeur chacune des œuvres. Est-ce à dire que la qualité prime et rachète la rareté des envois?

A première vue, rien ne distingue expressément ce Salon de l'autre; ce sont des orientations pareilles. On y voit une égalité de besognes classiques et de produits nouveaux. Les imaginations y sont tour à tour calmes ou exaltées, avec l'évidente préoccupation chez certains de traduire en sculpture la pratique osée des peintres du plein air et de la vie brutale. Mais ceci n'est point non plus une tendance dédaignée aux Champs-Élysées; l'exagération juvénile des moyens est tout aussi marquée là-bas qu'ici même. D'où l'étonnement d'abord ressenti de ne trouver au Champ-de-Mars rien qui souligne une nouveauté ou des indépendances notables. On cite M. Ringel, lequel entend son art à la façon d'Edgar Poë et qui a planté dans un bel endroit la figure idéale de la *Réclame*, une femme jaune, aux yeux de lynx, habillée de bandelettes et de bandages, sous intention malicieuse de troubler les âmes simples. Lui encore a accroché des masques d'hommes connus — on assure M. Charcot! — à un triangle égalitaire dont une mort hideuse occupe la pointe et le poète Rollinat un des côtés. Entendez-vous bien la satire? Si l'on joint à ces étrangetés deux inexprimables loques signées de Mlle Claudel; je ne sais quelle sainte de la bohème défunte, taillée en plein bois, la *Sainte Dèche* de M. Bloch, et quelque histoire imprévue et improbable

intitulée *Rayons* (cire polychrome), vous aurez du coup épuisé le genre gai; vous n'aurez ensuite qu'une pâture absolument bourgeoise et raisonnable.

Ici est venu respirer librement M. de Saint-Marceaux, que les foules des Champs-Élysées gênaient un peu. Ce sont en sa société de douces et romantiques sensations, tant de la petite communiante extatique, du buste puissant et florentin représentant Dagnan-Bouveret en armure (?), de la Jeanne d'Arc médiévale, cuirassée, très étudiée dans son archéologie, d'un buste intitulé *Langueur* et tiré de Della Robbia, toutes choses révélant une souplesse précieuse, un féminisme très mondain, une érudition impeccable. En haut du grand escalier, un buste de Meissonier accuse mieux encore la belle sincérité de cet art délicat, si bien en puissance de dire même les physionomies les plus fugitives. Auprès de lui, qui pourrait-on bien mettre? M. Injalbert si l'on veut, encore que plus papillonnant, moins assuré de lui, et visiblement attiré dans ses figures ou ses bas-reliefs par les petits maîtres du XVIIIe siècle. Peut-être aussi M. Bartholomé, un grand artiste charmeur, qui a tranché par le milieu du corps Mlle Salle, de l'Opéra. « Ça la Guimard? disait devant un buste un rat du corps de ballet croqué par Édouard de Beaumont, une fameuse danseuse... On ne lui a seulement pas fait de jambes ! »

Dans la note de puissance on admire beaucoup le *Jardinier* de M. Baffier, les *Bâtisseurs de villes* de M. Van der Stappen, conçus à la façon de Millet, sobrement; les *Puddleurs* de M. Meunier, visiblement poussés à l'exagération bestiale; des bas-reliefs austères par Mme Cazin, abandonnés à des impressions très franches de force et de sérénité. Sur des volontés moins écrites et plus normales, le *Baiser de l'Aïeule* par M. Dampt, l'*Amitié* de M. Lenoir, le *Badinage* d'Eriksson.

Enfin des bustes : un *Bastien-Lepage* ébauché par Rodin, morceau splendide; un *Aman-Jean* par M. Dampt, à cire perdue; un homme superbement laid par M. Leduc; la portraiture fouillée, modeste, toute de jeunesse et de respect, d'une femme âgée, par M. Marcel Jacques; le médaillon de Fix-Masseau par M. Blondat; un paysan et un Coquelin par M. Bourdelle; un bébé par Lenoir, et *Auguste Barbier* par M. Tony Noël.

Pour prendre congé, deux artistes particuliers et originaux. L'un qu'on regarde pour la curiosité du fait, à cause de ses statuettes de cire, longues, étroites, sanglées, pauvrettes, M. Vernhes; l'autre qu'on recherche pour la crânerie peu commune de ses grès cérames,

badigeonnés d'un vernis luisant comme un cirage, M. Leduc, un novateur, plutôt un décorateur, en tout cas un bien doué, qui a voulu tenter « autre chose » et qui a réussi.

En résumé et quoi qu'on en veuille écrire, l'esprit général de l'art français est à cent ans de distance un peu ce qu'il était sous la Révolution française. On y soupçonne le pareil dédain des succès immédiatement antérieurs, et quelque latent besoin de revenir très loin en arrière. Lorsque David réinstallait l'antiquaille chez nous, et les Romains et les Grecs, faisait-il autre chose que nos symbolistes ou nos mystiques retournant aux quattrocentisti et aux primitifs du moyen-âge ? On objectera que toute notre école d'aujourd'hui n'en est pas encore à l'embrigadement radical. Certes non, mais il se faut garder de trop d'assurance. Moreau le Jeune, qui valait en personnalité et en originalité bien de nos meilleurs artistes, a fini dans l'antiquité raide et vilaine ; on y a vu tomber les uns après les autres plusieurs talents joyeux qu'on eût pu croire à l'abri de cette sottise. Donnez-vous garde que le préraphaélisme torture en cet instant nombre de récents enthousiastes du plein air ; ils en ont cette inquiétude dont l'âme artiste se sait très mal défendre. Et n'est-ce point chose navrante que nous autres, doués excellemment, capables d'être nous et seulement nous, eussions de siècle en siècle subi tant de néfastes influences ? Quand fûmes-nous les premiers ? Quand Fouquet disait les gens et les paysages de Touraine, sans consulter les Italiens ; quand nos vieux sculpteurs jetaient des statues françaises aux porches des cathédrales et sur les tombeaux. Lorsqu'on rencontra des bonnes gens de métier comme les Colombe, comme les Clouet, des naïfs, dédaigneux des éruditions ultramontaines, point bernés de littératures décadentes, seulement occupés à traduire ce qu'ils voyaient dans toute la candeur de leur esthétique pieuse. Même sous Louis XIV, quels furent les meilleurs, sinon les portraitistes, et sous Louis XV les vignettistes, tous chroniqueurs ingénieux de notre vie, et peu soucieux d'écrire l'histoire de France en langage romain ? Les renaissances n'ont au fond rien produit de durable chez nous, sauf peut-être cet indéracinable besoin de s'inspirer que nous aurions pu croire mort et qui s'en va tantôt reprendre de plus belle. Bien ! si l'on retourne à l'art national, comme fit le romantisme, mais si, assouplissant cruellement nos tempérament à nos goûts, nous estimons galant de chercher des inspirations ailleurs, voilà qui n'est plus raisonnable, ni décent.



VIEUX SOUVENIRS

(Salon du Champ-de-Mars 1893)

Pourquoi ne pas exécuter ce que l'on voit, dire ce que l'on sait, prendre sa date d'une période, y marquer sa place, abstraction faite de déduits savants bientôt démodés et ridicules? Il est certain, et nul ne pourrait y contredire, que pour se donner une idée juste d'Alexandre le Grand ce n'est point à Lebrun qu'on l'ira demander; on interrogera celui-ci sur Louis XIV ou sur les sujets



LE BAISER DE L'AÏEULE, ÉTUDE, MARBRE, PAR M. J. DAMPT.

(Salon du Champ-de-Mars.)

peints d'après nature. De même le *Serment du Jeu de paume* aura toujours le pas sur l'*Enlèvement des Sabines*. C'est affaire de bon sens et de raison.

D'où il appert que les vrais sages lisent l'Iliade d'Homère et la Légende dorée de Jacques de Voragine, mais s'en vont tout de suite après mettre sur une toile M. Carnot en voyage, ou les arbres de Landemer, comme ils étaient fleuris en l'an de grâce 1893.

HENRI BOUCHOT.

TANAGRA

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Oublions, à présent, que ces frêles créatures d'argile étaient des objets du culte funéraire, et qu'on ne s'est pas mis d'accord sur leur rôle. Ne voyons plus en elles que ce qu'elles sont aux yeux de tous, sans conteste : de très précieux monuments de l'art antique, et très différents de tout ce que nous connaissions jusqu'alors de cet art.

Le premier mérite de la *coroplastie* de Tanagra est d'avoir, dans son œuvre, donné la place principale aux personnages et aux scènes de la vie ordinaire, et le second est de les avoir exquisement rendus. Grâce à elle, le peuple entier de la petite cité béotienne, les habitants de ses maisons, les passants de ses rues défilent devant nous, moins grands certes, moins imposants, moins beaux que les dieux et les déesses de marbre, mais capables, tant ils ont de charme, de nous faire oublier un moment dieux et déesses, et, en outre, tellement vivants et vrais que nous avons l'impression d'un contact direct avec ces humains surgis de si loin et si peu pareils à nous. Femmes assises ou debout, en promenade ou à la maison ; jeunes filles désœuvrées, se mirant, se parant ; jeunes hommes allant au gymnase, montant à cheval, portant sur le poing leur coq de combat ; gamins revenant de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. X, p. 5.

l'école, jouant ou se reposant après le jeu; esclaves occupés à des besognes diverses; bonnes vieilles servantes berçant des mioches; acteurs comiques, sous tous les masques et dans tous les costumes; — la série des types représentés parcourt la société tanagréenne depuis les premiers rangs jusqu'aux derniers [1]; et il y faut joindre encore les caricatures, les sujets grotesques ou obscènes. C'est une image très réduite, mais fidèle, de cette société, surprise dans sa vie de tous les jours et à tous les instants du jour, copiée sincèrement, naïvement, sans aucune intention d'allégorie, sans nulle préoccupation de l'au-delà élyséen.

Par rapport aux œuvres de la grande sculpture, les petites œuvres des coroplastes sont juste ce qu'étaient, par rapport aux dialogues élevés de Platon et aux sérieuses comédies, largement développées, de Ménandre, ces petites scènes comiques, ces bouts de conversation familière qu'on appelait les *mimes*, et où s'exerçait la verve des Sophrôn, des Xénarchos, des Hérondas. Le *mimographe* glane çà et là, dans la rue, à la maison, au tribunal, dans une boutique de cordonnier, partout où il les trouve, les traits de mœurs et les mots de nature; il n'a pas l'ambition d'en composer un grand tableau, il se borne à de lestes croquis des caractères et des situations que lui offre le train de la vie quotidienne; et même les charges bouffonnes où il s'amuse parfois, restent toujours fondées sur l'observation précise de la réalité [2]. — Pareillement le coroplaste (quand il cesse d'être

1. On a un peu exagéré, je crois, en disant que les figurines du type masculin étaient très rares à Tanagra. Elles sont bien moins fréquentes, il est vrai, que les figures de femmes, mais non pas tellement rares. Comme elles sont d'ordinaire d'une qualité inférieure, les collectionneurs ne s'en montrent pas très friands, tandis que le Musée de la Société archéologique d'Athènes en possède un assez grand nombre. On dira : ce sont toujours (à part quelques statuettes de guerriers) des éphèbes, non des hommes faits. Mais est-ce que la plupart des figurines de type féminin ne représentent point, pareillement, des jeunes filles ou de toutes jeunes femmes, plutôt que des femmes mûres? Il semble qu'on devrait dire que les coroplastes de Tanagra s'en sont tenus, d'une façon générale, aux types jeunes, tant pour les femmes que pour les hommes. A quelques exceptions près, ils n'ont pas pris leurs modèles dans l'âge mûr. En fait de vieillards, ils n'ont guère portraituré que des esclaves, le plus souvent avec une intention de caricature.

2. Si nous en savions plus long sur les *mimographes* et leurs œuvres, nous trouverions probablement dans ce petit genre littéraire le sujet d'intéressantes comparaisons avec l'industrie des terres cuites, sans parler des vases peints. Les mimes étaient distingués souvent en deux catégories : les mimes sérieux (σπουδαῖοι) et ceux pour faire rire (γελοῖοι), ce dernier mot désignant surtout des bouffonneries et obscènes; les μῖμοι γελοῖοι étaient donc l'équivalent exact des figurines grotesques

un simple manœuvre et que le sens artistique est éclos en lui) observe le monde qui l'entoure, le va-et-vient des gens; ici ou là, au hasard des rencontres, ses yeux sont frappés par un geste, une démarche, une attitude, un pli de voile, un penchement de tête, un sourire; sa mémoire d'artiste conserve, à son insu même, ces traits divers saisis en passant; et plus tard, quand il retirera du moule la petite figurine, lourde, sans forme nette, en quelques coups de pouce rapides, se souvenant de la réalité observée tout à l'heure, il donnera à cette argile banale et sans expression ce qui lui manquait : la personnalité, la vie.

Le monde féminin a été particulièrement cher aux modeleurs de Tanagra. Ils l'ont étudié et reproduit avec une préférence marquée, et, par un juste retour, ils en ont reçu leurs plus heureuses inspirations. Nous pourrions ne connaître d'eux que leurs statuettes de jeunes femmes et de jeunes filles, et leur renom n'en serait pas diminué; car ce sont celles-là, entre toutes, qui leur ont fait ce renom.

Les motifs n'en sont pas nombreux; l'on est surpris, en y regardant de près, de constater combien ils le sont peu. Cependant, à voir ces statuettes groupées ensemble, on ne ressent pas l'impression de la monotonie; et, à les étudier l'une après l'autre, on n'éprouve pas de lassitude. A chacune d'elles, l'attention se réveille, l'intérêt se renouvelle; et l'on admire davantage avec quelle sûreté de goût ces fins artistes, sans presque aucun effort d'invention, mais sachant qu'ils avaient à leur disposition l'inépuisable diversité des gestes, des poses, des allures, des physionomies, ont su différencier par des nuances à l'infini des sujets toujours les mêmes. Ainsi, pour ces jeunes filles qui jouent aux dés, aux osselets, à la balle, il y a tant de façons, également vraies, d'être animées à leur jeu et d'en suivre les phases, d'être redressées, ou penchées, ou agenouillées à demi!

obscènes, qui se rencontrent en si grand nombre dans les tombeaux. On classait encore les mimes, d'après les personnages présentés, en μῖμοι ἀνδρεῖοι et μῖμοι γυναικεῖοι. Sur les neuf mimes qui nous sont parvenus, deux de Théocrite et sept d'Hérondas, il y en a huit qui sont des μῖμοι γυναικεῖοι. Si on pouvait être sûr que ce n'est point là un pur effet du hasard, et que, réellement, le mime à personnages féminins a été cultivé de préférence à l'autre, il y aurait dans ce fait une analogie de plus avec l'art des coroplastes. Plusieurs des titres des mimes d'Hérondas serviraient très bien à désigner certains groupes ou figurines isolées en terre-cuite.

Pour ces jeunes femmes chez elles, il y a tant de façons d'être assises, de se regarder au miroir, d'être rêveuses, de penser à quelque chose, de ne penser à rien! Et pour celles-ci, qui traversent l'agora ou se promènent par les rues, tant de façons de marcher, de porter la tête,



JEUNE FILLE.

(Musée du Louvre.)

de manier l'éventail! Toutes ces combinaisons de lignes, ces multiples attitudes de nature, si voisines l'une de l'autre et pourtant diverses, les coroplastes les ont prises au vol, et ils y ont trouvé le moyen le plus sûr de ne jamais se répéter, en se copiant toujours. Habilement, ils ont varié les accessoires aux mains de leurs personnages; ils ont changé les têtes, les ont coiffées de cent manières, tressant ou lissant les cheveux, et les faisant, de la pointe agile de

leur ébauchoir, bouffer, onduler, mousser, puis sur ces têtes ajustant soit le large chapeau de paille, soit le *kékryphale* aux rubans entre-croisés, soit un simple bandeau, ou bien les couronnant de fleurs, ou piquant dans la masse de la chevelure des feuilles vertes, des baies rouges, des grains d'or.

Pour l'arrangement du costume, surtout, ils ont montré la plus abondante ingéniosité. Ce n'est pas que ce costume soit compliqué, puisqu'il se réduit à deux pièces, le chitôn et l'himation. Encore le chitôn ne peut-il guère être modifié. Mais l'himation offre plus de ressources : c'est proprement le vêtement à tout faire, à la fois châle, écharpe, manteau, voile; on le laisse couler derrière le dos, en ne le tenant plus que par les pointes, on l'entortille autour des bras, on le rejette sur une épaule, on s'en enveloppe le corps entier, on en rabat un pan sur la tête et puis l'on le recroise devant le menton pour entourer le visage; bref, il y a mille façons de le porter, et qui sans cesse varient avec celles mêmes qui le portent. L'une a ramassé tout le devant du vêtement et le soutient sur ses deux poings un peu tendus, afin que les pans retombants ne gênent point sa marche, et elle passe, vive et légère. Celle-ci, nonchalante, la tête à demi détournée pour voir ou se laisser voir, serre d'une de ses mains les deux côtés de l'étoffe sur sa poitrine, et de l'autre relève distraitement quelques plis. Puis, voici une frileuse, au corps mince, aux épaules menues, qui s'est enveloppée tout entière, le corps, les bras, la tête, et plus rien d'elle n'apparaît, si ce n'est, dans le capuchon improvisé, le sourire de sa bouche fine, ses joues allumées d'un peu de rouge, ses yeux bleus sous la mousse blonde des cheveux, et, à travers la demi-ombre où se cachent les oreilles, l'étincellement de deux boucles d'or. On n'en finirait pas de décrire tous les aspects que savait prendre autour d'un corps de femme, et manié par un goût de femme, ce simple carré d'étoffe qu'on appelle l'himation. Et il ne faut pas oublier combien ajoutait à cette diversité des costumes la diversité de leurs couleurs, lorsque, sur le chitôn et l'himation ensemble, la pourpre et le bleu, l'or et le violet, le blanc et le rose mêlaient leurs teintes suivant la fantaisie du coroplaste. Mais, même sans les couleurs, qui trop souvent se sont évanouies, chacune de ces draperies garde ses traits distinctifs; des plis de chacune d'elles s'échappe et rayonne un agrément de féminine coquetterie, toujours renouvelé. C'est pourquoi, quand on parcourt les belles planches de l'*Atlas* publié par M. Heuzey ou de la *Collection Lécuyer*, en assistant à ce défilé sans fin

d'ajustements tous différents, en voyant aussi la riche variété des coiffures, et en retrouvant, dispersés çà et là, les éternels accessoires de la toilette, — chapeaux, rubans, fleurs, éventails, — on a presque l'illusion, par moments, de feuilleter le *Journal des Modes de*



JEUNE FEMME.

(Musée du Louvre.)

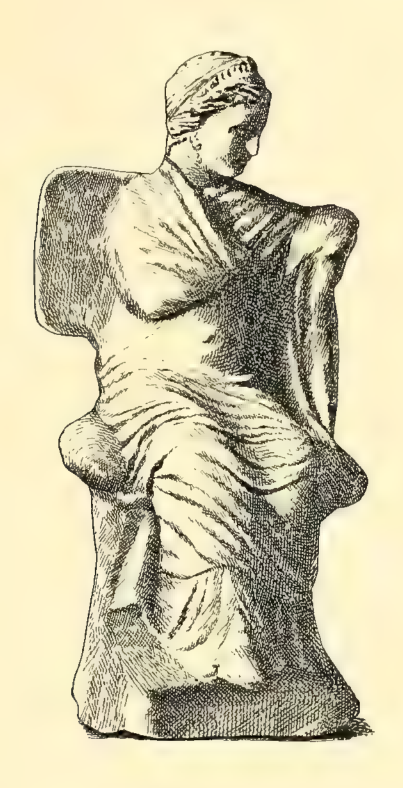
Tanagra... oui, une *Mode Illustrée*, — admirablement illustrée, — d'il y a vingt-trois siècles, et de Béotie !

Il ne faudrait pas, cependant, prendre cette comparaison à la lettre. Les dames de Tanagra n'ont point connu ce qu'est pour nous la Mode. Car, si je ne me trompe, ce mot, au sens où l'on l'accepte

d'ordinaire, désigne l'ensemble des lois qui régissent le costume, lois passagères, mais qui, pour changer souvent, n'en sont que plus tyranniques pendant tout le temps qu'elles durent. Un vêtement qui est de mode est donc reconnaissable à ces deux signes : qu'il doit s'en rencontrer beaucoup de pareils dans le même temps, et que, passé un certain temps, il ne devra plus s'en rencontrer du tout. Or, le costume des dames tanagréennes (on pourrait dire des dames grecques, en général,) eut, au contraire, ceci de particulier : qu'il subsista, sans changer, pendant des siècles ; et que, néanmoins, il ne s'en trouva jamais deux exemples absolument pareils. La raison en est que les pièces dont il se composait, et principalement l'himation, n'étaient point, en soi, des vêtements; elles ne le devenaient que par l'usage qui en était fait. De tels vêtements, n'ayant pas de forme propre, n'étaient pas exposés à des variations ; et, d'autre part, recevant leur forme momentanée du corps qui les portait, n'étant en quelque sorte modelés que par ce corps seul, obéissant à ses moindres mouvements, ils participaient véritablement à sa vie et à son expression ; et l'on comprend ainsi qu'un costume, qui était le même, en principe, pour toutes les femmes, prît, selon la façon d'être de chacune d'elles, une physionomie et un caractère différents. Il y a donc, en somme, dans cette diversité des arrangements de draperies, moins d'ingéniosité, moins de calculs et d'habiles recherches qu'on ne le croirait au premier coup d'œil (et que je ne l'ai dit plus haut) : si les coroplastes ont varié avec tant de bonheur les costumes de leurs personnages, c'est simplement qu'ils ont reproduit en toute sincérité ce que leur offrait la nature. Ils se sont montrés grands artistes, sans rien inventer, mais seulement en copiant, parce qu'ils ont su rendre, avec autant de finesse qu'ils l'avaient sentie dans leurs observations quotidiennes, cette harmonie cachée qui unissait la draperie au corps drapé, et des deux faisait un tout animé de la même vie. Ce costume unique, sous le pouce de l'ouvrier, passe par les plus diverses et les plus délicates significations, correspondant aux attitudes, aux gestes, aux airs de tête, à l'être intérieur du personnage. Tel himation est d'une ampleur et d'une gravité matronales ; et tel autre prend la chasteté d'une virginale mousseline, d'un voile d'innocence ; à moins qu'il ne devienne écharpe molle et voluptueuse, glissant d'une poitrine découverte. S'agit-il de représenter une danseuse tourbillonnant dans un nuage de cette gaze transparente qu'on appelait « de l'air tissu », l'argile pétrie se fait légère, flottante, inconsistante, se fond

dans une ivresse de tournoiement. Et voici, à côté, une jeune femme assise, image de rêverie triste ou de lassitude douloureuse : sur elle et autour d'elle les longs plis de sa draperie s'affaissent, comme accablés [1].

Aussi ce petit monde en terre cuite est-il de la plus saisissante



FEMME ASSISE.

(Musée du Louvre.)

vérité ; on sent derrière lui le vrai monde humain qui a été son modèle ; et l'on regrette de ne pouvoir point remonter des portraits aux originaux, de ne pouvoir mettre sur ces figures leurs noms, que nous ne connaîtrons jamais. Supposons, par exemple, que Xénophon eût placé à Tanagra la scène de l'*Économique* et qu'il eût fait de la femme d'Ischomachos une Tanagréenne. Parmi ces statuettes, on en

1. Voir, dans le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, l'article *Draperie* rédigé par M. Heuzey.

aurait vite découvert quelques-unes qui seraient, à nos yeux, l'image de cette charmante et grave jeune femme, proposée en modèle aux épouses antiques, ménagère accomplie, affectueuse et intelligente compagne de son mari. J'en connais une au moins dans les vitrines du Louvre. L'artiste l'a prise debout, dans un mouvement de marche calme. Elle est vêtue d'un chitôn rose et bleu et d'un himation bleu, bordé d'une large bande d'or. Un pan de l'himation est posé sur sa tête, de manière à l'encadrer, et le visage recule modestement dans la demi-ombre de ce voile bleu à bande dorée, comme au fond d'une niche cerclée d'or. La pointe des pieds fin chaussés sort à peine de dessous les plis traînants du chitôn. Les bras et les mains sont cachés; mais, à travers la souple étoffe, une des mains tient l'éventail bleu et or, aux couleurs du costume. Tout, dans cette figure, la dignité simple de l'attitude, l'aisance du geste, l'élégance sans recherche des plis des vêtements, et jusqu'à la sobre richesse du coloris, tout concourt avec l'air de jeunesse réfléchie et la grâce sérieuse du visage, à donner l'impression d'on ne saurait dire quel épanouissement de charme, à la fois grave et doux. Il ne peut y avoir de plus parfaite réalisation plastique de l'idéal portrait, tracé par Xénophon, de la femme d'Ischomachos. — Faut-il indiquer un autre exemple des concordances de cette sorte? Que l'on regarde ces deux ou trois jeunes femmes, la mine évaporée, le nez au vent, toujours riantes, toujours parlantes : on y reconnaîtra le type exact de ces perruches jacasseuses et potinières, — très gentilles pourtant, — dont on entend sonner le bavardage creux dans certains des mimes d'Hérondas et de Théocrite.

Si diverses que soient les physionomies de ces jolies personnes, elles ont toutes en commun la grâce, une grâce délicieuse. Ce mot de grâce revient sans cesse aux lèvres, dès qu'on parle d'elles; c'est le premier mot, et le dernier, de nos jugements sur elles. Mais il importe de préciser ce que l'on doit ici entendre par ce mot, aux multiples nuances. — Nous avons derrière nous, dans notre histoire nationale, un siècle qui, en art, a été proprement, exclusivement, le siècle de la grâce. Cependant la grâce de Watteau est-elle la grâce des coroplastes de Tanagra? Il semble bien que non. La grâce du XVIIIe siècle, pour fine et savoureuse qu'elle soit, a au moins un petit défaut, qu'on peut n'apercevoir pas avec netteté, mais qu'on ne peut s'empêcher de sentir : elle n'est pas toujours parfaitement simple et naturelle. Les historiens attitrés de l'art et des modes de ce siècle, MM. de Goncourt, se résignaient à l'aveu indirect de ce défaut,

quand ils forgeaient le mot « gracieusé » [1]. Car « gracieusé » n'est pas gracieux tout court ; c'est gracieux avec quelque recherche, avec une pointe de mignardise et d'afféterie. Il est indéniable que cette grâce du XVIIIe siècle laisse percer quelquefois l'effort et l'artifice ; qu'elle est un peu compliquée, chargée d'accessoires, fanfreluchée ; qu'elle est trop faite pour le monde, qu'elle aime trop paraître spirituelle et raffinée, et qu'ainsi elle garde, jusque dans la peinture et la sculpture, des intentions trop littéraires.

La grâce des figurines de Tanagre est d'une qualité plus haute. D'abord, elle est surtout d'ordre plastique. J'entends par là qu'elle résulte essentiellement de la forme donnée à la matière et non du sujet traité ; qu'elle est toute dans les lignes du corps, telles que l'œil les perçoit, indépendamment des interprétations que l'esprit en peut fournir. Il y a certaines de ces statuettes, dont le geste ou l'attitude ne se laisse pas bien expliquer ; il nous semble qu'elles sont engagées dans une action, nous ne savons laquelle. Mais qu'avons-nous besoin de le savoir ? Si ces attitudes s'arrangent assez heureusement pour enchanter le regard, si ces gestes donnent au corps un rythme qui fait la joie de nos yeux, que demandons-nous de plus ? Du moins les coroplastes n'ont pas voulu davantage. Leur admirable instinct d'artistes les a avertis que la première des beautés, dans leur art, est la beauté des formes et des lignes, et que celle-là se suffit à elle-même : ils n'en ont point cherché d'autre. Aussi la grâce de leurs mignonnes créations n'est-elle point si insaisissable, si indéfinissable qu'on l'a dit, à moins que ce ne soit à force de simplicité et de transparence. Et cette limpide et tranquille simplicité achève de l'élever au charme suprême, en nous communiquant l'intime certitude qu'une telle grâce n'est pas momentanée, mais innée, qu'elle n'est pas une pose cherchée et accidentelle, mais qu'elle est la nature même. Notre jouissance se complète d'un sentiment d'absolue sécurité : nous sommes assurés que ces exquises personnes sont à jamais incapables d'une attitude ou d'un geste qui ne soient pas de la plus juste élégance, et que leur grâce ne saurait les fuir, étant due uniquement au parfait accord et à l'harmonie irréprochable de toutes les parties de leur être. Elles sont donc, malgré leurs dimensions exiguës et l'humilité de la matière et le sans-façon familier des sujets, voisines, en vérité, des grandes œuvres de la sculpture anti-

1. Ce mot revient fréquemment dans les trois volumes des Goncourt sur l'*Art au* XVIIIe *siècle*.

que. Beauté imposante des marbres ou des bronzes et beauté gracieuse des terres cuites, l'une et l'autre ont leur principe dans cette qualité, si prisée des anciens Grecs, et qu'ils exigeaient des jeunes filles à leurs jeux, comme des éphèbes au gymnase, comme des athlètes, qu'ils réclamaient aux temples construits par les architectes, comme aux œuvres des sculpteurs, — l'*eurythmie*, qualité qui est, presque autant que plastique, intellectuelle et morale; car, ce qu'est la convenance dans les actions et les sentiments, l'ordre dans les idées et la conduite de l'esprit, telle était aux yeux des anciens Grecs, pour les lignes et les formes, l'eurythmie.

Ajoutons que la grâce des figurines tanagréennes demeure toujours marquée d'une véritable dignité. Elle est souvent presque sévère, sans sourire; et elle n'en est que plus attirante. Alors même qu'elle sourit, elle reste retenue, et ne tombe point à cette grâce provocante, friponne, à dessous de galanterie, que notre XVIIIe siècle a tant aimée. On a remarqué encore que les caricatures et les sujets grotesques, si fréquents ailleurs dans les tombeaux, se sont trouvés en moins grand nombre à Tanagra. Plus rares aussi les danseuses, joueuses de flûtes, sonneuses de crotales, bateleuses glissant souplement leur corps nu à travers un cerceau, les amuseuses de toute sorte, les petites « souffre-plaisir » des *nocturnales* antiques. Elles ne manquent pas tout à fait, mais elles disparaissent dans la foule des autres. De cette foule, en somme, il se dégage plutôt une impression de sérieux et de calme. Derrière ce petit monde d'argile, on croit sentir la présence d'une société humaine bien réglée, à la vie paisible, modérée jusque dans ses moments de gravité par un bon goût instinctif. — Rappelons-nous, pour confirmer cette impression, le croquis rapide qu'a pris le voyageur Héracleidès des mœurs des Tanagréens en son temps. Il a trouvé, dans une cité riante, aux coquettes demeures, des habitants justes, droits, hospitaliers; simples de vie, malgré leurs richesses; ne demandant aucun gain au commerce, se contentant des produits de leurs terres. Il a admiré leur facilité généreuse à donner, leur éloignement de tout excès, la solide franchise de leur caractère; et il semble qu'il n'a dû se séparer d'eux et de leur ville qu'à regret. — Or, l'époque du voyage d'Héracleidès n'est guère éloignée de l'époque à laquelle sont attribuées la plupart des terres cuites de Tanagre; et la société dont il a tracé le portrait ne diffère pas de celle dont les coroplastes nous ont transmis l'image.

Image si fidèle qu'il ne faut plus un grand effort pour nous

donner nous-mêmes l'illusion de cette société — surtout de la société féminine — encore vivante et telle qu'elle s'offrit aux yeux d'Héracleidès. On peut bien, rendant la bride à l'imagination, grandir



JEUNE FEMME.

(Musée du Louvre.)

jusqu'à la taille humaine ces minuscules statuettes, et les faire circuler, rien qu'un moment, dans l'antique cité relevée de l'oubli. Nous n'omettrons pas de leur restituer, au préalable, les couleurs de leurs vêtements, qui se sont évanouies à la longue ou se sont fondues en des teintes vaporeuses de pastel : il ne faudra pas craindre

de les leur restituer vives et brillantes; car ces chitôns bleus, ces broderies d'or, ces voiles de pourpre sont destinés à l'éclatante lumière; ils doivent passer le long des murailles luisantes de peintures, et entre les colonnes des temples ou des portiques, vêtues elles aussi d'une draperie, en stuc colorié, dont leurs cannelures sont les plis immobiles. Il faudra encore que nous redonnions à celle-ci son éventail, à celle-là son miroir ou son chapeau : tout cela est vraiment peu de chose. Ensuite, un peu de bonne volonté suffira pour que, dans une griserie légère de notre esprit, nous arrivions à les croire — une seconde — animées du souffle de vie, et que nous les voyions, ces femmes de Tanagra, soit chez elles, assises à l'ombre tiède des cours intérieures, s'amusant à leur toilette, ou bien, vers la fin d'une journée de soleil, sortant de leurs maisons l'éventail à la main, et marchant, fines et voilées, par les rues sèches de Tanagra la blanche [1].

Auprès de ces mortelles, les divinités que nous reconnaissons çà et là, parmi les terres cuites du même temps, n'ont plus un bien vif intérêt esthétique, à moins que, pour plaire, elles n'aient emprunté aux mortelles leur charme, et qu'ainsi elles ne se confondent presque

1. On cite volontiers, à propos des figurines féminines de Tanagra, le passage suivant d'Héracleidès sur les femmes de Thèbes :

« Les femmes thébaines, par leur taille, leur démarche, le rythme de leurs mouvements, sont les plus belles et les plus distinguées de toutes les femmes de la Grèce... La partie de leur himation qui forme voile sur la tête est disposée de telle sorte que tout le visage semble être masqué : les yeux seuls demeurent visibles, mais le reste est caché par l'himation. Cet himation est toujours blanc. Leurs cheveux sont blonds et ramassés en touffe au sommet de la tête, — genre de coiffure qu'on appelle dans le pays λαμπάδιον. Les chaussures qu'elles portent sont de couleur rouge, minces, peu montantes, sans talon, et si bien serrées qu'on croirait quasi que le pied est nu. Ces femmes, dans leur conversation, ne semblent pas du tout des Béotiennes; elles font penser plutôt à celles de Sicyone. Leur voix est un charme... »

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici des Thébaines, et que plusieurs détails de cette description ne s'appliquent pas aux statuettes de Tanagre : les femmes de Tanagre n'avaient pas adopté, pour se coiffer, la mode du λαμπάδιον; leurs chaussures étaient, non pas rouges uniformément, mais plutôt blanches ou jaunes avec semelles rouges; leur himation n'était presque jamais blanc, mais bleu ou rose; enfin, si elles se couvraient la tête avec l'himation, elles ne s'en masquaient pas le visage. — Mais, ces réserves faites, il est toujours piquant et instructif de pouvoir mettre, à côté du portrait, tracé par Héracleidès, des Thébaines du IIIe siècle, les portraits en terre cuite des Tanagréennes du même temps.

avec elles. Pourtant, il y a une catégorie de ces figurines extra-humaines, à qui il convient de faire une place à part. C'est la troupe des Amours.

Ils sont grands comme le pouce, quelques-uns suspendus en l'air et voletant, les plus nombreux marchant sur le sol, leurs petites ailes ouvertes et frémissantes. Ils sont très occupés : ils portent des miroirs, des coffrets, des guirlandes; ils versent à boire; ils courent, ils sautent; l'un d'eux s'arrête brusquement, le front penché, les yeux à terre, la main relevée au menton, de l'air de quelqu'un à qui il vient une idée; et d'autres, pendant qu'il réfléchit, traversent joyeusement l'espace, faisant des gestes, allant on ne sait où. Comme ils aiment avoir la liberté de leurs mouvements, ils sont peu vêtus d'habitude, bien qu'ils gardent toujours avec eux un bout de draperie, dont ils se font tantôt une courte chemise, tantôt une cape à coqueluchon, mais que le plus souvent ils enroulent à la diable sur leur ventre ou leurs bras, pour en être le moins possible gênés. Leur tête est couronnée d'un tortis de fleurs; leurs ailes de moucheron sont rouges, bleues ou dorées. Rien de plus ravissant que ces marmots de l'Olympe, créations toutes d'imprévu et de caprice, troussés en un tour de pouce, ébauchés seulement, aux contours indécis, mais d'une justesse de poses et d'allures inimitable. Notons que ce ne sont point là les Amours joufflus de Boucher, un peu trop rebondis et trop charnus vraiment, et qui semblent parfois des Silènes enfants. Ceux de Tanagra ne sont que potelés, et pas trop; il y a en eux plus d'esprit que de chair, plus de malice et de verve espiègle que de matière.

Pour ces Amours de Lilliput, — ces Amours-mouches, si j'ose dire, — le nom d'Eros serait un trop grand nom. Ils ne sont que des Ἐρωτιδεῖς, mot que le poète Remi Belleau, dans sa langue à la fois naïve et raffinée, a fort bien traduit : les « Amoureaux », les « Amourets ». Ils ne sont que la menue, très menue monnaie de l'antique Eros; moins encore : la descendance multipliée des deux anciens petits pages d'Aphrodite, qui s'appelaient Pothos et Himeros. Leur place la mieux appropriée serait dans une coquette édition des Odelettes anacréontiques : on les sèmerait en vignettes, on leur donnerait la volée à travers les pages, on les ferait enjamber des marges dans le texte; et ils paraîtraient sortir naturellement de ces petites aimables pièces, l'*Amour lié*, l'*Amour piqué*, l'*Amour mouillé*. Ce sont eux aussi qu'on retrouve dispersés parmi les élégantes décorations des maisons pompéiennes. On connaît cette peinture de Pompéi : la *Marchande d'Amours :* devant une dame assise (avec l'attitude et le costume de

plusieurs des terres cuites de Tanagra), une marchande tire de leur cage, par les ailes, comme elle ferait de tourterelles, trois minuscules Amours, qui ont l'air d'être un peu engourdis par leur séjour prolongé dans l'étroite prison ; mais, un secouement de leurs plumes, et ils n'y penseront plus. — Ces Amoureaux de Pompéi et ceux de l'*Anthologie* et ceux en terre cuite sont tous, sinon de la même couvée, du moins de la même famille. Le sentiment d'où ils sont éclos était le même ici et là. C'est pourquoi on aurait tort de considérer les bambins ailés de Tanagra comme étant dus uniquement à la fantaisie personnelle et accidentelle d'un coroplaste. Ils sont quelque chose de plus. Ces gentillesses d'argile indiquent le commencement d'une évolution nouvelle de l'esprit grec. La poésie et l'art de la Grèce, après s'être tenues pendant des siècles dans le monde des dieux, après avoir ensuite parcouru le cercle du monde réel, reviennent enfin, par un dernier détour, à la mythologie, — mais à une mythologie sans religion, factice et conventionnelle, qui n'est plus qu'un prétexte à jeux d'imagination, à développements spirituels, à galanteries de poètes, à badinages d'artistes. Bref, les Amourets de Tanagre annoncent que l'Alexandrinisme est déjà né. Et ainsi se révèle encore le lien, signalé plus haut, qui unit à la société contemporaine l'art des coroplastes : dans leur métier et avec leurs ressources propres, ils ont reflété, sans s'en douter, la pensée et les tendances de leur époque.

*
* *

Qu'étaient donc ces artistes? Les plus humbles de tous. Même, leur modestie aurait rougi de cette appellation d'artistes qu'aujourd'hui nous leur prodiguons. Le nom d'aucun d'entre eux n'a survécu ; alors que nous connaissons tant de peintres de vases et de simples potiers de l'Attique, nul des modeleurs tanagréens n'a signé ses œuvres. Du reste, les anciens Grecs étaient loin de s'extasier, comme nous, devant ces « faiseurs de poupées ». Isocrate, quelque part, ayant besoin d'une comparaison propre à frapper les esprits, s'est avisé de celle-ci : « Oserait-on, par exemple, comparer Phidias à un coroplaste ? » Phidias et un coroplaste ! autant dire le cèdre et l'hysope : telle était la pensée d'Isocrate. C'est pour les gens du peuple que travaillaient ces obscurs ouvriers, qui eux-mêmes étaient du peuple; et c'est au marché, non dans de riches boutiques, que se débitaient leurs produits.

Qu'on ne se les représente pas cherchant à loisir, dans la paix de l'atelier, d'heureux jets de draperies, ou combinant en pensée des attitudes harmonieuses. Le loisir pour ces recherches leur manquait; ils devaient avant tout gagner leur vie, et, puisque les πλάσματα πηλοῦ se vendaient quelques oboles seulement, il leur fallait en fabriquer beaucoup en un jour. La rapidité du travail est, en



BATELEUSE.

(Musée du Louvre.)

effet, très sensible dans leurs œuvres : bien des parties en sont négligées; les mains et les pieds surtout sont généralement demeurés informes; et çà et là on relèverait aisément des fautes. Mais qu'importent ces fautes et ces négligences dans le détail, si de l'ensemble rayonne la vie, si de cette terre pétrie arrive à nos yeux comme une caresse de grâce! Qu'importe que telle figurine ne soit pas faite suivant les règles, si elle est divinement mal faite! Je dirais volontiers des coroplastes de Tanagra que, s'ils oublient quelquefois, par précipitation, l'orthographe, il leur reste toujours — ce

qui vaut mieux — le style. N'insistons pas sur leurs faiblesses, qu'ils eussent réparées sans peine, s'ils l'avaient voulu. Mieux vaut, pour notre plaisir, admirer avec quelle aisance et quelle maîtrise leurs doigts, courant quelques minutes sur l'argile fraîche au sortir du moule, l'ont, par un enchantement, toute imprégnée du charme le plus délicat et en ont su pousser l'expression jusqu'aux plus fines nuances. Mais en les admirant, ces enchanteurs, rappelons-nous combien était modeste leur condition et que, pour leurs contemporains, entre eux et les artistes du premier rang, il y avait un abîme. Ainsi rapprochés du commun, ils n'en deviennent que plus intéressants, parce qu'ils nous font constater à quel point, chez ce merveilleux peuple grec, le goût artistique était répandu, et combien avait pénétré jusqu'aux classes les plus humbles le sentiment de la beauté. Aujourd'hui, le public capable de goûter vraiment les belles œuvres de l'art (de quelque art qu'il s'agisse), se réduit à une infime minorité. Ce public, dans la Grèce ancienne, c'était tout le monde. Il est probable que, tout bien compté, chaque peuple a les artistes qu'il mérite : si les Grecs d'autrefois ont eu des Phidias et des Praxitèle, c'est qu'ils étaient dignes de les avoir. — Voilà ce que nous confirment, à leur façon, ces mignonnes figurines de terre cuite, dont les plus grandes sont à peine plus grandes que la main.

Notre intérêt pour elles se justifie donc par beaucoup de motifs. Ce sont elles qui nous ont conduits à l'étude d'une grande industrie populaire, fort mal connue auparavant. Elles ont fourni à la science archéologique, sur le problème de la religion des morts, une matière à discussions qui n'est pas près d'être épuisée. Elles ressuscitent sous nos yeux la société tanagréenne. Enfin, et ce motif seul suffirait, nous leur devons d'exquises jouissances. — J'ajouterai que le plaisir esthétique qu'elles nous donnent se nuance d'une sorte de tendresse. Nous les aimons plus tendrement, en raison de leur fragilité, de ce qu'il y a en elles de délicat et de périssable, et parce que nous savons qu'il s'en est fallu de rien que nous fussions privés de la joie de les connaître. Les marbres les plus beaux de la sculpture antique ne nous procurent pas cette nuance de sentiment : ces marbres étaient destinés à durer, à se dresser éternellement dans la lumière; en subsistant, ils n'ont fait, en somme, que leur devoir (bien que la barbarie humaine leur ait rendu parfois ce devoir difficile). Mais elles, ces statuettes d'argile, si minces, si frêles, vouées à la nuit du tombeau, brisées le plus souvent quand on les jetait au fond de la

fosse, elles eussent dû périr sans retour. A peine nées, à peine fleuries de leurs couleurs, elles étaient enfouies sous la terre, pour ne plus reparaître. Un miracle nous les a rendues. Après vingt-trois siècles, leur charme limpide toujours les enveloppe, et leur grâce toujours les illumine, comme d'une lumière douce.

HENRI LECHAT.



LES OBJETS D'ART

AU

SALON DU CHAMP-DE-MARS



Nous n'avons pas à revenir sur ce qui a été dit si souvent depuis quatre ans à propos de l'admission au Champ-de-Mars des objets d'art. En ouvrant largement ses portes aux céramistes, aux verriers, aux émailleurs, aux relieurs, aux ciseleurs et à tous les sculpteurs du bois et du métal, etc., la Société nationale des Beaux-Arts n'a fait que suivre une indication donnée depuis longtemps et dont son aînée des Champs-Élysées avait eu le grand tort de ne pas tenir compte.

Mieux que celles qui l'ont précédée, l'exposition actuelle montre d'une façon saisissante les résultats que l'on était, à juste raison, en droit d'attendre de l'adoption de cette mesure si libérale. Des maîtres de valeur, heureux de penser que leurs œuvres ne seraient pas, comme dans une exposition universelle, perdues au milieu d'objets quelconques composant les *classes* de la terre, du métal, du bois ou du verre, certains d'être vus et appréciés par un public spécial, amoureux des choses d'art, ont fait des efforts considérables qu'ils n'eussent certainement pas tentés précédemment, et, pour n'en citer

qu'un exemple, nous assistons cette année à l'épanouissement d'un art nouveau, sinon dans sa forme, au moins dans l'application qui en a été faite, celui de l'*étain*, de même que l'an dernier nous avions eu, avec M. Carriès, une sorte de renaissance du vieil art du grès.

C'est à dater de 1880, après l'exposition des arts du métal organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs, que l'étain commença



SERVANTES DE FERME; SURTOUT DE TABLE EN ÉTAIN, PAR M. BAFFIER.

(Salon du Champ-de-Mars.)

à être apprécié à sa juste valeur. Jusqu'alors, à l'exception du plat et de l'aiguière si connus de François Briot, considérés à tort comme des œuvres d'orfèvrerie exécutées en une matière qui était généralement considérée comme indigne[1], à part quelques pièces, depuis

1. Les œuvres de François Briot ne sont pas, comme on l'a cru pendant longtemps, des répétitions de pièces exécutées primitivement en argent; l'étain, au moins pour les pièces dans le genre de celles de Briot et de Brateau dont nous parlons plus loin, demande une technique à part; il faut que les moules en cuivre dans lesquels sera coulé le métable fusible soient ciselés avec une perfection absolue sous tous les rapports, de façon à éviter des retouches qui nuiraient à l'harmonie générale de l'œuvre.

longtemps classées, de Gaspard Enderlein, le maître de Nuremberg, tout ce qui était étain paraissait avoir été dédaigné et personne ne semblait soupçonner le parti qu'en avaient su tirer les habiles artisans des XVIe et XVIIe siècles. Les cruches de corporations aux riches armoiries, les pots à bière, les hanaps, les écuelles à oreillons et les plats exposés en 1880, bien que d'un ordre inférieur, furent comme une sorte de révélation pour les amateurs et les artistes qui s'aperçurent que l'humble métal avait des qualités puissantes de souplesse et de coloration.

Les premiers se mirent alors à rechercher avec ardeur tout ce qui avait pu subsister en ce genre et, pendant quelque temps, pour nous servir de l'expression de Saint-Simon, « le feu se mit à la marchandise ». Malheureusement les belles pièces étaient rares; des salles d'office et des cuisines des châteaux ou des couvents, des fermes patrimoniales, des rendez-vous de chasse, l'étain, après la Révolution, était passé entre les mains des paysans pour aller plus tard dans le creuset du fabricant de cuillers, qui parcourait les campagnes, son fourneau sur le dos et ses moules dans un sac. Pendant longtemps, au moins dans certaines provinces, le *vieil étain* fut entouré d'une sorte de superstition : c'était le métal pur et sain par excellence, contenant, croyait-on, un fort alliage d'argent, et nous avons vu souvent, sur les bords de la Loire notamment, des vignerons, misérables, refuser l'offre qui leur était faite de leur payer huit à dix fois plus cher qu'au cours du jour le prix d'un plat ou d'une écuelle qu'ils apportaient au rétameur ambulant et dont ils surveillaient la fonte avec la plus défiante attention [1].

Les artistes, de leur côté, s'étaient mis à l'œuvre et quelques années plus tard, l'un d'entre eux, ciseleur plutôt qu'orfèvre, Jules Brateau, élève d'Honoré, qui, déjà, à l'exposition du métal de 1880, avait timidement montré comme premier essai, une petite assiette décorée sur le marli des signes du zodiaque, envoyait au Champ-de-Mars des objets qui le mettaient du premier coup hors de pair et lui valaient une médaille d'or justement méritée.

S'inspirant de Briot sans le copier, il avait su créer un plateau

1. C'est ainsi, entre autres, que nous avons eu le regret, en 1864, de voir marteler et fondre sous nos yeux, sans pouvoir le sauver, à quelque prix que ce soit, un superbe plat de 0m,38 de diamètre, surmoulé évidemment sur une pièce d'orfèvrerie et portant au centre, dans un riche entourage de rinceaux et d'entrelacs admirablement gravés en traits purs et vigoureux un écusson aux armes des Colbert. — « Ça n' serait pus nout' étain ! » était l'invariable réponse faite à nos offres.

et une aiguière qui, bien que rappelant par la forme et l'ensemble l'œuvre célèbre du maître, étaient d'une conception et d'un style absolument personnels. C'était là une tentative hardie et qui méritait, à juste titre, d'être encouragée. Le succès qu'il obtint alors le poussa à persévérer et c'est ainsi qu'aux diverses expositions qui ont suivi, il a pu montrer des pièces variées dans lesquelles s'affirmaient chaque jour davantage les qualités d'exécution, d'ingéniosité et d'entente raisonnée de la valeur relative des reliefs, qui distinguent les moindres objets sortis de ses mains.



LA MUSIQUE, BAS-RELIEF EN ÉTAIN, PAR M. CHARPENTIER.

(Salon du Champ-de-Mars.)

L'élan était donné. Après Brateau qui pour beaucoup d'amateurs, restera toujours et malgré tout un orfèvre, un ciseleur précieux et délicat qui devrait plutôt choisir l'or et l'argent pour l'exécution de ses œuvres, des artistes au talent plus large et plus vigoureux, Baffier, Charpentier et Desbois, séduits, eux aussi, par les qualités particulières de l'étain, tentèrent à leur tour quelques essais qui, dès leur apparition, furent accueillis avec faveur.

Ils reviennent cette année, absolument maîtres de leur art, avec des œuvres plus nombreuses, plus étudiées, plus fortes [1], et l'étain, avec

1. Ici la technique n'est plus la même; les étains dont nous parlons sont fondus au sable, absolument comme les bronzes, et l'artiste doit en retoucher lui-même les épreuves dont le nombre est forcément limité.

eux, règne aujourd'hui en maître sur tout un côté de la galerie du Dôme central.

C'est d'abord Baffier avec la pièce principale d'un surtout de table formé par deux jeunes servantes de ferme à la figure rieuse, aux pieds chaussés de gros sabots, au corps souple et robuste, aux bras musclés des rudes travailleurs de la terre qui, des deux mains, tiennent une lourde corbeille à fruits. C'est Desbois avec son buste de fillette d'une expression si charmante, d'un modelé si ferme et si doux tout à la fois; ses courges et ses bouteilles de chasse décorées avec une hardiesse étonnante d'Ondines et de Sirènes aux allures serpentines. C'est enfin Charpentier qui, mieux que personne, sait donner la vie au métal et dont l'exposition, qui ne comprend pas moins de douze numéros, étain ou bronze, montre, sous différents aspects, son talent énergique et sincère avant tout; nul, autant que lui, n'a su prouver le parti que l'on peut tirer de l'étain, soit qu'il l'emploie en bas-reliefs d'un sentiment exquis pour décorer les panneaux d'une armoire à layette, soit qu'il s'en serve pour reproduire, en des masques saisissants de ressemblance, la bonne et joviale figure de l'aimable docteur Suchet ou les traits si expressifs de son ami le peintre Hawkins, soit qu'il le modèle en vaisselle aux formes ingénieuses, souvent d'une délicatesse infinie, telles que ses pièces pour service à café, ou en pots à tisane ou à vin nouveau, couverts de figures d'une conception grave et forte et d'une exécution pleine de souplesse et de couleur.

L'étain ne pouvait avoir auprès du public et des amateurs de meilleurs avocats que les artistes sincères et convaincus dont nous venons de citer les noms, et sa cause, grâce à eux, est aujourd'hui largement gagnée.

Deux autres manifestations d'art se sont également affirmées cette année d'une façon plus intéressante et plus accentuée que par le passé: la céramique avec l'emploi exclusif des couleurs de grand feu et la reliure avec ses mosaïques polychromes.

En céramique, à côté des fidèles habitués du Champ-de-Mars dont nous n'avons plus à nous occuper ici, nous avons à signaler quelques exposants nouveaux et, parmi ceux-ci, les habiles artistes de Copenhague et leurs peintures sous couverte; Albert Dammouse avec ses faïences à émail stannifère et ses émaux au grand feu; Dalpayrat, dont on avait pu apprécier les grès lors de l'exposition particulière qu'il fit au mois de décembre dernier à la galerie Georges Petit avec son regretté collaborateur, Voisin-Delacroix, mort depuis, et surtout,

Thesmar, qui a réussi à appliquer sur la porcelaine ses émaux translucides cloisonnés d'or.

Jamais, mieux qu'à l'exposition actuelle, malgré la petite place



VASE CLOISONNÉ D'OR SUR PORCELAINE TENDRE, PAR M. THESMAR.

(Salon du Champ-de-Mars.)

qu'y occupe la céramique, on ne pourra étudier les résultats de l'évolution qui a commencé à se produire depuis dix à quinze ans et qui est en train de bouleverser complètement, quoique d'une façon encore indécise cependant, les conditions d'existence

et de production d'une de nos plus importantes industries d'art.

Nous avons eu déjà, ici même, notamment à propos de l'Exposition universelle de 1889, l'occasion de rappeler les causes et les premiers effets de cette transformation; nous avons dit comment on en était arrivé à condamner, à juste raison, le genre de décoration qui consistait à peindre à la miniature et à surcharger d'or la porcelaine qui disparaissait sous cette richesse factice. Les copies de tableaux de maîtres, peintes avec un soin minutieux, les fleurs et les feuillages dont on pouvait compter les moindres fibrilles, les plus petites nervures, n'avaient rien de décoratif et, surtout, rien de céramique. Elles auraient pu être tout aussi bien exécutées sur de l'ivoire, du parchemin, du bois ou du métal, elles y auraient produit le même effet, donné à l'œil la même sensation. On ne sentait pas que le feu avait passé par là.

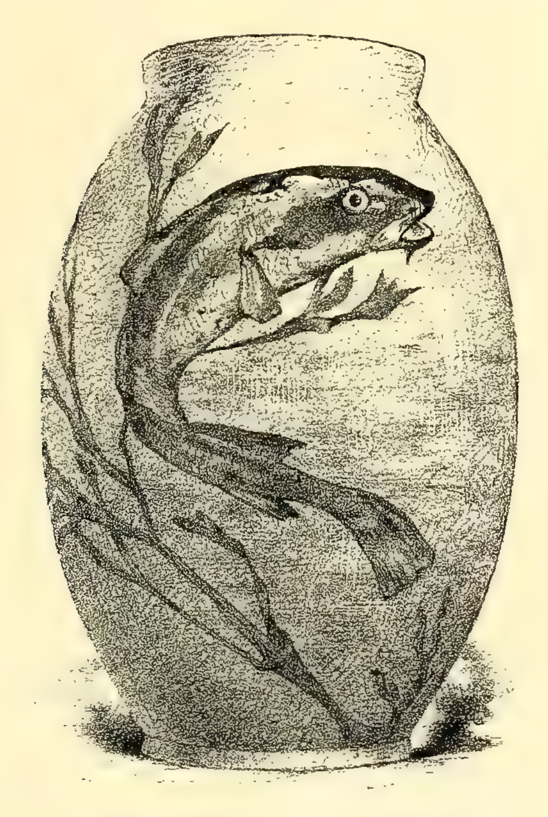
Aujourd'hui, au contraire, par suite d'un exclusivisme peut-être un peu exagéré, on n'admet plus que les colorations pures, puissantes et solides, développées par le feu lui-même, faisant corps avec la porcelaine, cuisant à la même température, et, à l'exposition actuelle, nous ne trouvons plus en présence, d'une part, que des couleurs obtenues au moyen du cuivre qui donne les *flambés* aux rouges intenses, aux bleus profonds et aux verts à reflets d'émeraude, et, d'autre part, des décorations peintes à l'aide d'oxydes métalliques assez résistants pour pouvoir supporter la haute température du feu du four sans se volatiliser. Le nombre en est encore assez restreint, mais les recherches faites en ce moment à Limoges par M. Peyrusson, ainsi qu'au laboratoire de Sèvres, permettent d'espérer pour un avenir prochain une palette plus riche et plus variée.

Le Champ-de-Mars nous montre deux spécimens des plus intéressants de l'emploi de ces couleurs au grand feu, le premier à l'exposition collective des artistes de Copenhague, le second avec Albert Dammouse.

Tous les amateurs de céramique, tous les amoureux de la porcelaine, ont encore présente à l'esprit la merveilleuse exposition faite en 1889 par la manufacture de Copenhague; ce fut de tous les côtés un concert unanime d'éloges, bien mérités, d'ailleurs, par la beauté de la matière, le ton fin et délicat de la pâte, la pureté de la couverte, la distinction charmante des formes. Quant à la décoration, elle était des plus simples ; une mignonne souris ou une grenouille en relief sur les pièces blanches, une fleur, une branche de feuilles, un papillon ou une libellule en camaïeu, bleu rompu, d'un charme particulier

sur les porcelaines peintes, et c'était tout. Le succès fut grand et légitime.

Depuis 1889, la manufacture de Copenhague a fait de nouveaux efforts; elle a su attirer à elle des artistes de valeur et former des élèves habiles auxquels son savant chimiste, M. Engelhardt, a pu fournir une gamme singulièrement harmonieuse de couleurs de grand



VASE DÉCORÉ AU GRAND FEU, PAR M. LUSBERG.

(Salon du Champ-de-Mars.)

feu. La décoration a pris un développement qu'elle n'avait pas alors, et quelques-unes des porcelaines envoyées cette année au Salon du Champ-de-Mars par les peintres danois sont véritablement remarquables, non pas seulement à cause des difficultés vaincues et de leur étonnante exécution au point de vue céramique, mais encore et surtout sous le rapport de l'art. Tel est entre autres le beau plat de M. Heilmann, *Lys, effet de nuit*, véritable tableau d'un sentiment élevé, d'une harmonie douce et mélancolique, et qui peut, en même

temps, être considéré comme une des œuvres les plus parfaites de la céramique moderne. Nous ne saurions trop louer également le *Soleil couchant* de M. Lusberg, petit plat dans lequel on trouve des tons qui n'avaient jamais encore été obtenus au grand feu, l'*Envolée de moineaux* et la *Branche de lilas*, du même, ainsi que son *Vase à poisson* modelé en relief; les *Corbeaux* si vigoureusement dessinés et peints par M. Mortensen ; le *Géant* et l'*Effet de neige* de M. Koog, le maître au talent souple et varié, etc., etc. Il y a chez tous ces excellents artistes une note bien personnelle, admirablement servie par une matière riche et précieuse entre toutes.

Les porcelaines exposées dans la vitrine de M. Dammouse nous montrent les couleurs de grand feu sous un tout autre aspect que celles des peintres de Copenhague. Autant ces derniers sont généralement discrets et l'on pourrait même dire réservés dans l'emploi de leurs couleurs aux tons un peu rompus, autant celui-ci est énergique et vigoureux, demandant aux oxydes qu'il emploie avec une rare intelligence de la valeur relative des tons, tout ce qu'ils peuvent donner, et cela sans brutalité et sans sécheresse. Ses deux assiettes peintes sous émail sont les essais d'un véritable céramiste, passionné pour son art, et pleines de promesses pour un avenir prochain. Ces mêmes qualités de coloriste et de décorateur se montrent également dans les différentes pièces d'un service en faïence à émail stannifère qu'il expose pour la première fois. Sur leur émail, d'une apparence solide et d'un ton laiteux chaud et agréable, les fleurs se dessinent avec une vigueur et une franchise de coloration qui n'ôte rien à l'harmonie générale ; elles sont, en outre, ce qui est généralement assez rare dans les faïences, posées à la place exacte qu'elles doivent occuper pour ne pas alourdir la forme. C'est bien là une œuvre conçue et exécutée dans tous ses détails par un véritable artiste; on sent que tout se tient dans ce service d'une ordonnance si complète et si bien raisonnée, depuis les pièces de surtout exécutées d'après les modèles de M. Hexamer, jusqu'aux moindres pièces et aux plus simples assiettes. Nous signalerons également dans la vitrine de M. Dammouse quelques grès aux colorations chaudes et vibrantes qui montrent que rien de ce qui touche à la céramique n'est étranger à cet habile et consciencieux artiste, dont nous avons eu plus d'une fois, du reste, l'occasion de signaler les délicates porcelaines.

Comme M. Dammouse, M. Delaherche est un merveilleux céramiste doublé d'un loyal artiste. Usant d'éléments décoratifs qui tirent des hasards du feu leurs brillantes colorations et leur principal effet,

il semble cependant qu'il ne veuille rien laisser au hasard. Au lieu de prendre, comme la plupart de ses confrères, des vases quelconques



PORCELAINES, PAR M. DAMMOUSE.

(D'après un dessin de l'auteur. — Salon du Champ-de-Mars.)

et de les recouvrir de ses émaux en laissant au feu le soin de leur donner l'éclat et la richesse, il en compose lui-même les formes avec une science parfaite du dessin et une entente extraordinaire des

reliefs, des courbes et des méplats, de façon à diriger pour ainsi dire à l'avance les *coulures* qui se produiront au feu et obtenir des effets et des harmonies voulus.

Tout est à louer dans cette exposition où pas une note discordante ne se fait entendre, depuis les plus petits objets d'une vitrine qui renferme quelques pièces d'une réussite exceptionnelle et dont deux, entre autres, sont de véritables bijoux, jusqu'aux vases d'apparat et aux ensembles décoratifs, encadrement de portes, jardinières, etc.

En dehors des flambés et des colorations au grand feu, il nous faut signaler une tentative des plus hardies et des plus intéressantes, celle de l'application des émaux cloisonnés d'or sur porcelaine, par M. Fernand Thesmar.

Dans un rapport adressé au ministre en 1874, au nom de la Commission de perfectionnement instituée près la manufacture de Sèvres, M. Duc, se faisant l'interprète d'un vœu exprimé par ses collègues, demandait que l'on cherchât un procédé de décoration de la porcelaine au moyen des émaux; c'était là, du reste, un problème depuis longtemps à l'étude, et les recherches et analyses commencées dès 1847 par Ebelmen et Salvetat, sur les porcelaines chinoises, n'avaient pas en réalité d'autre but. Continuées alors avec plus d'activité, ces recherches aboutirent à la fabrication d'une sorte de porcelaine mixte, connue aujourd'hui sous le nom de porcelaine nouvelle, dont la couverte, différente de celle de la porcelaine dure, pouvait supporter l'application des émaux. Il y avait là, sous certains rapports, un grand progrès réalisé, mais le but que l'on avait poursuivi n'était pas tout à fait atteint, ou, du moins, pour beaucoup d'amateurs et de céramistes, ne donnait pas tout à fait les résultats que l'on en avait espérés; les émaux perdaient de leur intensité et de leur transparence; souvent aussi ils étaient plus glacés, plus brillants que la couverte sur laquelle ils étaient posés, et il en résultait un manque d'harmonie du plus fâcheux effet. Le principe était bon, mais il fallait en chercher une application plus logique.

C'est alors qu'un artiste pour lequel la pratique de l'émaillerie n'a pas de secrets, songea à transporter sur porcelaine le procédé de cloisonnage des émaux qu'il avait réussi depuis quelques années à pratiquer sans excipient et, pour ainsi dire, à l'état libre. Sans se laisser arrêter par les difficultés qu'il savait devoir rencontrer sur sa route, il se mit bravement à l'œuvre, faisant ses premiers essais sur des tessons que lui fournissait la manufacture de Sèvres. Dès le début il entrevit la possibilité de réussir et, malgré des insuccès sans

nombre et qui eussent découragé de moins passionnés et de moins convaincus que lui, il poursuivit courageusement ses recherches. Les



RELIURE POUR L' « ART JAPONAIS » DE M. GONSE, PAR M. VICTOR PROUVÉ.

(Dessin de l'artiste. — Salon du Champ-de-Mars.)

quelques essais qui accompagnent le beau vase qu'il a exposé ne donnent qu'une idée imparfaite des tentatives infructueuses qu'il dut

faire avant d'être assez maitre de son procédé pour arriver à réduire le nombre des feux, de façon à éviter les accidents de toutes natures qui se produisaient, souvent au dernier moment, sur une matière aussi délicate et l'on pourrait presque dire aussi capricieuse, que la porcelaine tendre.

Le vase exposé actuellement par M. Thesmar n'est, en réalité, lui aussi, qu'un essai, mais déjà il fait entrevoir ce que peut donner dans un avenir prochain l'emploi de ce procédé absolument nouveau qui conserve aux émaux leur éclat, leur intensité et leurs chatoyantes vibrations.

Un émailleur du siècle dernier, Cotteau, de Genève, avait eu l'idée d'appliquer sur la porcelaine tendre de Sèvres, au moyen de fondants transparents, de petites plaques d'or repoussées et ciselées qu'il reliait entre elles par des guirlandes de perles en émaux de couleurs sur paillons ; c'est par ce procédé, qui eut un énorme succès à cette époque, que fut exécutée la fameuse *toilette* offerte à la Princesse du Nord, femme de Paul Ier, lors de son voyage en France, dont tous les Mémoires et gazettes du temps ont fait un si pompeux éloge. Ces porcelaines, assez rares, surtout en France, sont désignées en Angleterre sous le nom de *jewelled Sèvres*. Mieux encore que les pièces de Cotteau, les porcelaines de Thesmar mériteront ce nom dans l'avenir. Ce sont bien, en effet, de véritables œuvres de joaillerie qu'il exécute ainsi sur porcelaine, plus précieuses mille fois par leur haute valeur artistique que par l'or qui entre dans leur composition.

Dans cette rapide revue où notre seul but est de signaler les tentatives nouvelles, nous devons appeler également l'attention de nos lecteurs sur les applications à la reliure des mosaïques en cuirs de couleurs faites récemment par deux jeunes artistes, MM. Victor Prouvé et Camille Martin.

A notre époque où les bibliophiles — et c'est un exemple qui devrait être généralement suivi — s'attachent surtout à créer pour leurs confrères du xxe siècle des exemplaires exceptionnels des livres modernes, qu'ils revêtent de reliures originales n'empruntant rien à ce que nous ont légué les temps passés, on ne saurait trop encourager les efforts tentés en ce sens. MM. Victor Prouvé et Camille Martin sont entrés des premiers dans cette voie et les belles reliures qu'ils ont envoyées cette année au Champ-de-Mars marquent un progrès réel et un art nouveau dans lequel ils trouveront certainement de nombreux imitateurs. Leurs mosaïques de cuirs de couleurs, serties d'un trait

vigoureusement accentué obtenu par les procédés de pyrochromie — dont notre habile collaborateur Henri Guérard a su tirer un si excellent parti dans les panneaux de porte qu'il a exposés dans la salle réservée à l'architecture — montrent peut-être parfois des oppositions de tons un peu trop brutales et qui nuisent à l'harmonie générale, mais elles ont, du moins, le grand mérite d'être originales, de ne rappeler en rien ce qui a été fait précédemment en reliure et d'être composées de façon à s'approprier d'une façon rigoureusement exacte aux ouvrages qu'elles habillent si richement. Plusieurs d'entre elles, notamment la reliure de l'*Art Japonais* de M. Louis Gonse, celles de l'*Histoire de l'Art décoratif*, de M. Arsène Alexandre, de l'*Espagne*, de *Salammbô*, etc., sont d'intelligentes compositions, d'un sentiment décoratif très complet, et, surtout, d'une valeur incontestable.

La place nous manque pour parler comme elles le mériteraient des diverses œuvres exposées par nos habiles artistes : les porcelaines et les faïences de Chaplet aux notes si souvent imprévues; les grès flambés si francs de tons et d'un si solide aspect, mais parfois d'une conception un peu macabre, de Dalpayrat; les poteries à reflets métalliques de Clément Massier; les verres à plusieurs couches si délicatement ciselés de Reyen et de Léveïllé; la ravissante pendule aux pensées, en bronze et marqueterie de bois, composée par M. de Montesquiou et exécutée par M. Émile Gallé ; le dressoir incrusté de bois polychromes — *Chemins d'automne* — si harmonieusement composé et exécuté par le même M. Gallé, l'artiste distingué qui nous a envoyé également quelques verres dont un, plus particulièrement, — *Chandelle des prés*, — montre, sous un aspect nouveau, le talent ingénieux d'un maître que l'on ne sait plus comment louer. De tous ceux qu'a exposés M. Gallé, ce verre est certainement celui qui nous charme le plus, surtout par sa simplicité et sa belle ordonnance; il n'y a là aucun artifice de composition, aucune séduction d'or ou d'émaux; c'est l'œuvre simple et harmonieuse par excellence, mais d'un attrait tellement puissant que l'on ne saurait trop engager M. Gallé à continuer ses recherches dans cette voie.

Au moment où nous terminons cette étude, nous apprenons avec un vif sentiment de satisfaction que l'État et la Ville de Paris ont fait cette année au Champ-de-Mars, plus peut-être que les années précédentes, de nombreuses acquisitions de ces objets d'art si dédaigneusement exclus autrefois de nos expositions, et qui vont aller

prendre leur place au Luxembourg et dans nos musées spéciaux, affirmant ainsi la valeur incontestable et la vitalité féconde de notre art national. Tout nous fait espérer que l'exemple ainsi donné sera prochainement suivi et que les riches amateurs reconnaîtront bientôt quel intérêt — et disons-le aussi quel profit — il y aura pour eux à admettre dans leurs collections les œuvres de nos modernes et courageux artistes. Une coupe de Thesmar, un verre de Gallé, un étain de Brateau ou de Charpentier, un grès de Delaherche, peuvent occuper avantageusement leur place dans toutes les vitrines et supporter sans faiblir tous les voisinages.

ÉDOUARD GARNIER.



ALFRED DARCEL



La mort d'Alfred Darcel a frappé du coup le plus cruel et le plus inattendu la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts*. Son rédacteur en chef l'a dit déjà [1] en termes émus, qui répondaient aux sentiments de tous. Il désire qu'un nouvel hommage soit rendu à la mémoire de notre ami dans la revue même, et il a confié ce soin à un des anciens de la *Gazette*, non pas le plus capable sans doute de le juger et de le louer comme il le mérite, mais celui qui a été ici même un de ses compagnons du premier jour et l'a pu de bonne heure apprécier. Séparés depuis, nous nous sommes plus d'une fois retrouvés sur le même chemin ; nous nous sommes croisés à quelques tournants décisifs. Pourquoi faut-il, quand nous semblions faits pour nous rapprocher et nous réunir définitivement dans la communauté des études et des travaux, que nous ne nous

1. Voy. la *Chronique* du 3 juin.

soyons plusieurs fois rencontrés que pour nous remplacer, et qu'aujourd'hui encore je sois désigné pour parler de lui comme un successeur et, cette fois, pour lui adresser le suprême adieu ?

Quand Charles Blanc groupa les premiers rédacteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, il n'alla pas les chercher tous parmi les écrivains qui s'étaient fait un renom dans les journaux comme critiques d'art. Darcel avait déjà une spécialité. Il y avait longtemps qu'il avait quitté La Mivoie en Normandie, où il avait fondé, au sortir de l'École centrale, une fabrique de produits chimiques, pour se livrer tout entier aux études auxquelles il est resté fidèle toute sa vie. Depuis bientôt dix ans, il donnait aux *Annales archéologiques* de Didron des dessins tracés d'un crayon habile et des articles où il faisait preuve de connaissances très précises et d'un goût passionné pour l'art du moyen âge, qu'il appelait, non sans d'excellentes raisons, l'art français. Les *Annales archéologiques* étaient alors, on s'en souvient, une œuvre de doctrine à la fois et de polémique : c'était une tribune ou, si l'on veut, une chaire, où les apôtres de cet art enseignaient les principes et défendaient leur foi avec une grande ardeur et quelquefois un peu d'âpreté. Darcel avait une chaleur communicative qui devait leur plaire; mais il n'avait aucune âpreté dans le caractère et il n'en mit jamais dans son langage. Il a contribué à ce recueil aussi longtemps qu'il a duré, tantôt par de simples notes où il faisait brièvement, mais à fond, la description d'un monument, tantôt par des études développées comme celle qu'il a publiée depuis en volume sur le *Trésor de Conques*, où toutes les pièces du trésor sont dessinées et analysées avec un savoir et un soin qui en font un ouvrage des plus précieux pour les archéologues.

Parmi ses meilleurs travaux, il faut citer aussi l'*Album de Villard de Honnecourt*, publié en collaboration avec Lassus.

En 1857, il était entré au Musée du Louvre, débutant en qualité d'employé supplémentaire aux appointements modestes de dix-huit cents francs. Il était déjà attaché au service des expositions; il le fut désormais au département des dessins, dont M. Reiset était alors conservateur, et sous sa direction il eut à inventorier et à cataloguer environ 35,600 dessins, dont un grand nombre formaient encore des liasses inexplorées depuis que la Révolution les avait fait entrer dans le domaine de l'État. C'est ce qu'il a raconté lui-même, car il aimait à rappeler ce temps d'instruction féconde. « Avec quelle joie, disait-il plus tard, en face de la collection des Offices à Florence, nous découvrions, parmi un trop grand nombre de pièces sans valeur,

des dessins de maîtres auxquels M. Reiset, avec la sûreté de son œil et sa profonde connaissance de l'art de toutes les écoles, savait donner un nom [1]. »

Il rendit les plus grands services quand il passa au Musée des Souverains, et ensuite à celui du Moyen Age et de la Renaissance, où il fut chargé du catalogue des faïences, puis de celui des émaux et de l'orfèvrerie. Le premier n'avait pas encore été fait; il y avait du mérite à l'entreprendre, plus encore à y réussir, alors que beaucoup de bons ouvrages qui ont éclairé depuis des points obscurs de l'histoire de la céramique, n'existaient pas. Le marquis Léon de Laborde avait fait une notice des émaux, à la fois traité et histoire de l'émaillerie qui avait promptement conquis en France et dans les autres pays une autorité incontestée. Il n'était pas sans péril, et cependant il était nécessaire de refaire cette notice sur un plan nouveau, moins didactique et plus conforme aux besoins des visiteurs du Musée, en s'aidant des recherches récentes et en introduisant les pièces entrées dans la collection pendant les dernières années. Pour l'orfèvrerie rien n'était fait : une courte nomenclature avec les numéros avait été seulement mise à la suite du catalogue des émaux. La *Notice des émaux et de l'orfèvrerie* par Alfred Darcel est devenue à son tour un livre dont ne saurait se passer aucun de ceux qui s'occupent de ces matières, et quand une réimpression est devenue nécessaire (il avait alors quitté le Louvre) on a pu se contenter d'un nouveau tirage, en y ajoutant, sous forme de supplément au catalogue [2], les objets qui n'y étaient pas compris auparavant, parce qu'ils avaient été transportés au Musée des Souverains, et un petit nombre de pièces nouvelles.

C'est au Louvre que j'ai vu pour la première fois Alfred Darcel, quand il travaillait encore au catalogue des dessins. Je venais, si je m'en souviens bien, examiner le recueil de Valardi nouvellement acquis. Ces précieux feuillets qu'ont couverts Pisanello et Léonard, avec quelle crainte je les touchais et quel respect pour ceux qui en avaient la garde! Ils me semblaient exercer le plus auguste des ministères. Je recueillais les paroles de M. Reiset comme des oracles. Appartenir à ce noble Musée et y apprendre sous un tel maître ! Le sort de Darcel me paraissait bien enviable.

Nous n'y devions jamais être ensemble ; notre destinée a été de nous suivre sans jamais nous joindre. Quand j'entrai au Musée, ce

1. *Excursion en Italie*, 1879, p. 51.
2. *Notice des émaux et de l'orfèvrerie.* (Supplément par Émile Molinier, 1883.)

fut une sorte d'échange qui l'en fit sortir. Au mois d'avril 1871, M. Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, me fit l'honneur de m'envoyer à la manufacture des Gobelins pour y réparer les désastres et y remettre l'ordre après les incendies de la Commune. J'y restai sept mois, sous l'autorité nominale du vénérable M. Chevreul, qui gardait, confiné dans son laboratoire des teintures, le titre d'administrateur provisoire.

L'administrateur définitif ne fut nommé qu'au mois de novembre. Ce fut Darcel ; à lui revient l'honneur d'avoir mené à bien la réorganisation des ateliers et des écoles, le relèvement des bâtiments ruinés, la reconstitution du musée des tapisseries. Pendant quatorze ans il a gouverné d'une main ferme et paternelle cette paisible et laborieuse petite population des Gobelins ; il ne l'a plus quittée que le jour où il fut chargé de la direction du Musée de Cluny, en 1885, à la mort de M. Du Sommerard.

Ce jour-là tout le monde applaudit au choix fait par le gouvernement, qui mettait dans sa place l'homme vraiment fait pour la remplir. Sa vie entière d'archéologue et d'administrateur l'avait préparé à sa nouvelle fonction. On peut dire qu'il y a fait — pendant un temps trop court — tout ce qu'on avait droit d'espérer, tout ce qu'on attendait de lui. Le Musée a été agrandi, ordonné, éclairci par un classement intelligent mis à la place de ce qu'on y appelait avant lui un « somptueux désordre ». Des acquisitions et des dons, quelques-uns provoqués par lui, ont enrichi les collections. Il faut au moins rappeler, parmi ceux qui font le plus d'honneur à son initiative, les belles épées du peintre Édouard de Beaumont et les portraits de Claude de Lorraine et de sa femme Antoinette de Bourbon, peints en émail par Léonard Limosin, achetés à l'hôpital de Joinville au prix de 45,000 francs ; dans peu de jours, on pourra voir exposées les dernières acquisitions faites à la vente de la collection Spitzer, et tout le monde sera d'accord pour approuver le choix judicieux de Darcel, qui a fait entrer dans le Musée les pièces qui lui convenaient le mieux.

Il les connaissait de longue date, il les avait souvent vues et maniées dans les salons de la rue Villejust. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* peuvent se rappeler ce qu'il a écrit en 1882 et 1888 sur les ivoires, les fers, les cuirs et l'orfèvrerie de cette collection. Qu'ils veuillent bien se souvenir encore de tant d'autres articles, dont l'énumération seule demanderait plusieurs pages, sur des sujets si variés, qui se suivent d'année en année dans les livraisons

de la *Gazette :* ils n'attestent pas seulement le dévouement de Darcel, toujours prêt quand il y avait un service à rendre à la revue qu'il aimait; ils montrent sa curiosité toujours éveillée, abordant les matières les plus diverses, monuments anciens ou récentes découvertes, expositions publiques et privées, ventes de collections célèbres, livres nouveaux, avec une franchise, un bon sens, une bonne foi auxquels on se livre sans résistance.

Il a rendu compte ici de presque toutes les expositions où une place était faite à l'art ancien. Lui-même, il a pris part comme organisateur, et avec cette ardeur juvénile qui ne l'a pas abandonné jusqu'à son dernier jour, à toutes celles de l'Union centrale des arts décoratifs; il était membre de son Conseil et président de la Commission du Musée. Que ne lui a pas dû en 1889 la belle exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, dont il a rédigé le catalogue!

Il conviendrait de parler aussi de celui de la *Collection Basilewsky*, et, en outre de l'*Album de Villard de Honnecourt*, l'architecte français du XIIIe siècle, de l'*Art architectural, en France*, publié en collaboration avec M. Eugène Rouyer, et des voyages en France et à l'étranger, dont Darcel a laissé des relations. Une mission qu'il remplit en 1860 a produit cette description du *Trésor de Conques* dont j'ai déjà parlé, qui fut publiée d'abord dans les *Annales archéologiques;* d'autres missions l'ont conduit en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Italie; il en a parlé d'abord dans le *Journal de Rouen*, sa ville natale, et ses récits sont devenus des volumes. Là il est plus voyageur, moins enfermé dans l'inventaire et la comparaison des monuments qu'il allait chercher; j'engage néanmoins bien des personnes qui n'y songeraient pas peut-être à consulter ces souvenirs de voyage, pour avoir l'avis d'un antiquaire si expérimenté au sujet d'œuvres célèbres sur lesquelles il n'acceptait pas les jugements tout faits et sur d'autres moins connues qu'il signalait au public.

Mais je n'ai pas la pensée de suivre Darcel dans toutes les directions où l'a poussé sa grande activité. Je n'ai touché qu'à quelques points où j'ai pu constater par moi-même combien elle avait été féconde. Partout où j'ai passé après lui, j'ai vu qu'elle avait produit de bons fruits; je vais le savoir mieux encore dans ce dernier poste où je suis appelé après lui et où il ne sera pas remplacé.

E. SAGLIO.

REYNOLDS EN ITALIE

(DEUXIÈME ARTICLE.[1])



EYNOLDS, ce maître admirable du portrait, fut inférieur dans l'histoire, où l'expression des passions a plus de part. Lui-même se déclarait peu satisfait des compositions du vitrail qu'il fit pour le Nouveau-Collège d'Oxford : il trouva, quand l'ouvrage fut en place, que les figures de sa Nativité et les allégories qui l'accompagnent faisaient un assez piètre effet. Mais le célèbre tableau d'*Ugolin*, la *Mort du cardinal de Beaufort*, et plusieurs autres où il a prétendu peindre des expressions vives et extraordinaires, sont une égale preuve que l'enseignement des Bolonais a mal servi ses intentions. Il les a imités de la même manière que les peintres contemporains, Raphaël Mengs, Angélique Kauffmann, Mme Vigée-Lebrun, David et ses élèves un peu plus tard, surtout Guérin que le goût des compositions dramatiques fit tomber dans l'affectation et parfois dans le ridicule. La profusion de bras et de jambes étendus que Reynolds a mis dans son tableau de l'*Enfance d'Hercule*, sont une des plus fâcheuses imitations que l'on ait faites du genre des Bolonais.

Reynolds a rebattu dans ses discours une certaine distinction très subtile entre ce qu'on nomme le grand style et ce qu'il appelle le style ornemental ou d'apparat, qui n'est que le second dans son estime.

1, Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 436.

Des ordonnances simples, des attitudes grandes et majestueuses, un pinceau sans fougue, point de faste dans le coloris ni de recherche dans le clair-obscur, sont pour le premier de ces deux genres, auquel justement les Bolonais se rattachent. A l'autre appartiennent le fracas des compositions compliquées, les draperies abondantes et hardiment jetées, le luxe des ornements, la gaîté des couleurs, la savante élégance des mouvements, les jeux variés de la lumière et de l'ombre.

Ce n'est pas dans la théorie seulement que Reynolds a préféré le premier genre au second, mais aussi dans les compositions, assez peu nombreuses du reste, où il a traité l'histoire.

Cette pratique lui a peu réussi. Le style d'apparat, dont il faisait moins de cas, l'a plus heureusement inspiré. C'est la grâce élégante de Van Dyck qui se retrouve dans les beaux portraits qui font aujourd'hui vivre sa gloire, leur éclat vient de Rubens, leur couleur précieuse des Vénitiens.

Reynolds a toujours pris ces derniers pour exemple, entre tous les autres, du style d'apparat. Il ne sera pas inutile de rapporter là-dessus quelques-unes de ses paroles.

« L'École de Venise est certainement la plus brillante de toutes celles qui ont préféré l'élégance du style, et ce n'est pas sans raison que les beaux ouvrages de cette école du second rang sont préférés aux médiocres des écoles qui sont au-dessus d'elle : car tout tableau a son prix quand il a un caractère déterminé et qu'il est excellent en son genre. Mais il faut que les jeunes artistes ne se laissent pas trop éblouir par cet éclat, au point de vouloir imiter des choses qui pourraient enfin les écarter de la bonne route. Quoiqu'il faille convenir qu'un bel accord de couleurs, des teintes brillantes et une douce gradation de l'une à l'autre soient pour les yeux ce que l'harmonie des sons est pour les oreilles, il faut pourtant se rappeler que la peinture n'est point faite uniquement pour charmer la vue. Cette qualité, quoique fort bonne quand il ne faut que de l'élégance, est petite et indigne de recherche pour qui vise au grandiose et au sublime [1]. »

Mais cette défiance où il paraissait être des qualités de l'École de Venise, exprimée dans un langage du reste si juste et si modéré, semble avoir été plus le fait de son jugement que de son goût. S'il avertissait ses élèves de ne point trop s'abandonner au charme de

1. Quatrième discours, *Works*, vol. 1, p. 357.

ces brillants ouvrages, c'est qu'il en savait la puissance pour en être lui-même possédé.

Il a convenu, dans son dernier discours, que le sublime de Michel-Ange n'avait point été son fait, et qu'il avait « couru une autre carrière mieux assortie à ses talents et au goût de ses contemporains ». Les séductions de l'École vénitienne eurent raison, dans sa pratique ordinaire, des préférences qu'il accordait en chaire à ses rivales de Florence et de Rome. Aussi a-t-il toujours maintenu la nécessité de plaire aux yeux :

« Il ne suffit pas, a-t-il dit quelque part, qu'un ouvrage soit savant, il faut aussi qu'il soit aimable, il faut que le peintre joigne à la force l'agrément, s'il veut que la première impression nous prévienne en sa faveur. Il y a dans notre goût une espèce de sensualité aussi bien que l'amour du sublime; ces deux penchants de l'âme portent tous deux leur conséquence. Il faut seulement éviter qu'ils se contrarient l'un l'autre [1]. »

Si c'est faiblesse que de se laisser surprendre à l'éclat de la peinture d'ornement, et par elle détourner du grand style, ce fut assurément la faiblesse de Reynolds. Il semble qu'il a exprimé ce qu'il sentait lui-même, quand il a défini le charme des coloristes : « un pouvoir de fascination, qui ressemble à celui de l'éloquence dont le prestige abat tout autour d'elle, et triomphe souvent de la sagesse et du savoir » [2].

Il faut ajouter que cet habile critique a fait à ses réflexions générales, touchant l'École vénitienne, une solennelle exception, en faveur d'un maître que personne ne s'étonnera de voir ainsi distingué.

« Je désire, dit-il, qu'on observe bien qu'en parlant de ces peintres, c'est Paul Véronèse et le Tintoret que j'ai en vue et non pas le Titien ; car quoique le style de celui-ci ne soit pas aussi pur que celui de plusieurs maîtres d'Italie, il y a cependant chez lui comme une sorte de dignité sénatoriale qui, corrompue par ses imitateurs, paraît extrêmement lui convenir. Ses portraits tout seuls, par le caractère simple et noble qu'il a su leur donner, le rendraient digne de la plus grande considération, et il faut convenir qu'il est au premier rang dans cette branche de l'art [3]. »

Il est assez remarquable que des ouvrages si fort appréciés par

1. Huitième discours, *Works*, vol. 1, p. 449.
2. Voyage dans les Flandres, *Works*, vol. 2, p. 148.
3. Quatrième discours, *Works*, vol. 1, p. 356.

Reynolds et dont il a tiré tant de parti pour sa pratique ne soient pas ceux qui l'ont retenu le plus longtemps. Rome est la ville où il a demeuré davantage.

La raison en est probablement qu'il commença par elle, et qu'il fut contraint de presser sa route à mesure que diminuaient ses ressources. Nous voyons qu'il n'a passé que deux mois à peine à Florence, et trois semaines seulement à Venise qui fut sa dernière station. Bologne fut visitée entre les deux. Son voyage, entrepris au printemps de 1749, sur l'invitation du capitaine Keppel, dont le vaisseau mouillait à Plymouth, avait duré plus de trois ans. Il arriva à Venise le 23 juillet 1752 et y resta jusqu'au 16 août suivant.

Il quittait cette ville, âgé seulement de 29 ans, tout chargé d'enseignements sur le coloris qu'il mit aussitôt en pratique. On jugera, par la pénétration qui apparaît dans les notes suivantes, ce qu'il sut accumuler de remarques dans si peu de temps, et de ce qu'a valu à l'École anglaise ce court apprentissage du premier de ses peintres.

VENISE

ÉGLISE DES CARMES

La Cène, du Tintoret. La nappe fait la lumière principale divisée par une figure sombre. Une figure en satin blanc, à un bout de la table, est séparée de la masse blanche principale par une figure sombre; une figure claire à chaque bout du tableau. Un chien faisant le beau assis sur sa queue. Beau morceau.

CARMES DÉCHAUSSÉS

La lumière artificielle qui sort du haut de l'autel et les rayons de cristal jaune font un effet extraordinaire.

La Déposition, du Titien. Une figure vêtue de blanc légèrement fleuri d'or; un bel effet; toutes les couleurs rompues, point qui soient fortes. Les trois Maries font la lumière principale.

SAINTS-JEAN-ET-PAUL

Observations sur le tableau de *Saint Pierre le Martyr* [1], du Titien. — Les arbres s'harmonisent avec le ciel, c'est-à-dire qu'ils s'y perdent en plusieurs places, tandis qu'ils s'enlèvent fortement en d'autres par le moyen de nuages blancs. La chevelure et les ailes des anges, ainsi que les parties sombres de leurs ombres, ont la même

1. Ce tableau a péri dans un incendie en 1866. L'École des Beaux-Arts, à Paris, en conserve une copie. Le Fèbre l'a gravé.

couleur que les arbres, qui sont d'un ton brun. Les ombres de la draperie blanche de la même couleur que les parties claires du sol; la lumière, de la couleur du visage du saint. Des arbres opposés aux masses de lumière; derrière, des arbres sombres; derrière encore des montagnes d'un bleu rompu. Le dessin noble en général, surtout de la jambe droite de celui qui tourne la tête. Les ombres de ses yeux et de ses narines, arrêtées et d'une belle forme.

Observations sur le *Banquet*[1] de Paul Véronèse à SS.-Jean-et-Paul. — La masse de lumière est sur la nappe, dans le milieu, avec les figures de chaque côté tendres. Tout le bâtiment à distance et le ciel, comme de coutume. Le bâtiment du premier plan dans la pénombre. Deux piédestaux de chaque côté; la nappe, un peu reculée, claire. La chair d'une des figures plus claire que le fond. Pour la plupart elle est seulement de même valeur, quelquefois plus sombre. Point de lumière large, outre le milieu de la nappe, que les deux piédestaux mentionnés.

ÉGLISE DE SAINT-GEORGES-MAJEUR

Près du maître-autel, deux tableaux du Tintoret, la *Cène* et la *Manne*.

A droite en entrant, la *Nativité*[2], du Bassan. L'enfant peint dans le plus grand style. Il semble qu'on l'ait d'abord peint sans ombres, puis que les ombres y aient été placées après coup par un glacis de laque très étendu d'huile. La couleur de l'enfant est toute laque et huile.

Au réfectoire est le fameux *Banquet*[3] de Paul Véronèse représentant les Noces de Cana, en Galilée. Parmi les musiciens, le principal est Véronèse lui-même avec une viole, le second avec un violon est le Titien, le troisième avec une basse est Tintoret[4], l'homme à la flûte est le vieux Bassan. Le maître du festin, en rouge, tourne ses regards vers une figure dont l'attitude est celle du Vindex antique. Celui qui, sur la droite, se sert de sa fourchette et de son couteau, est le Père qui fit travailler Véronèse. Le tableau est gravé.

Observations sur les *Noces de Cana*, du Véronèse. — La lumière principale, au milieu du tableau, est Véronèse lui-même, vêtu de blanc, avec des bas jaune clair, et jouant de la viole; la seconde est son frère qui s'apprête à goûter la liqueur; il est vêtu de blanc à ramages de diverses couleurs. La nappe au bout, de l'autre côté, avec la maîtresse du festin, fait une large masse de lumière. Presque toutes les autres figures paraissent être en demi-teinte. Entre quelques-unes sur la droite, le bâtiment clair se laisse voir pour empêcher l'ombre de faire une ligne, et que le tableau ne paraisse mi-parti d'ombre et de lumière. Le ciel, bleu avec des nuages blancs. La tour du milieu, du blanc des nuages, et de même toute l'architecture du fond, qui devient de plus en plus sombre à mesure qu'elle approche des figures du devant. Entre l'architecture sombre du premier plan et la claire par derrière, sont placées des figures qui joignent l'une à l'autre.

1. Conservé au Musée de la ville, salle VIII, n° 21.
2. Demeuré en place.
3. Tout le monde sait que ce tableau est au Louvre dans le Salon carré.
4. La tradition commune assigne pour le portrait du Tintoret l'homme au violon, et l'homme à la basse, pour celui du Titien.

SAINTE-MARIE DELLA SALUTE

A la voûte du maître-autel, trois belles peintures [1] de Salviati.

Dans la sacristie, les *Noces de Cana en Galilée* [2], du Tintoret. — On voit par ce tableau le grand usage que Tintoret fit de ses fabriques de carton et de ses figures de cire pour la distribution de ses masses. On y trouve le clair-obscur le



DAVID ET GOLIATH, PAR LE TITIEN.

(D'après une estampe de Valentin Le Fèvre.)

plus naturellement représenté qui se puisse imaginer. Toute la lumière vient de plusieurs fenêtres au-dessus de la table. La femme debout qui se penche en avant pour avoir un verre de vin, est d'une grande utilité, couvrant une partie de la nappe et empêchant ainsi qu'il n'y ait trop de blanc dans le tableau, et par le moyen de ses ombres fortes rejetant en arrière la table et rendant la perspective

1. Ces peintures subsistent encore.
2. Demeuré en place

plus agréable. Mais de peur que cette figure ne fît ainsi l'effet d'une marqueterie noire sur un fond clair, son visage est clair, ses cheveux font masse avec le fond, et la lumière de son fichu est plus blanche que la nappe. Les ombres, bleu d'outremer; les ombres fortes de la nappe, bleuâtres; toutes les autres couleurs des draperies pareilles à celle du linge lavé. Çà et là pourtant, une petite draperie de laque et de plus un jaune vif qui reçoit la lumière. Point d'obscurité dans cette peinture; le sol est lumineux, d'un gris huileux; la nappe, bleue en comparaison; les figures peintes de couleurs sombres et qui s'en détachent fortement, mais presque pas de couleur. Dans la figure de femme qui verse le liquide, quoique ses ombres soient fort obscures, les lumières, en particulier sur le genou, sont plus claires que le sol qui lui sert de fond. Toutes les femmes à table font une seule masse de lumière. La *Cène*, du même peintre, à Saint-Georges, a reçu la même ordonnance, sauf que les Apôtres sont tous du même côté. La lumière est derrière et projette leurs ombres sur la table.

Au plafond, trois peintures [1] du Titien, tout à fait admirables, la *Mort d'Abel*, le *Sacrifice d'Abraham* et *David tranchant la tête de Goliath*, toutes trois gravées par Valentin Le Fèvre [2].

ÉCOLE DE SAINT-MARC [3]

Saint Marc arrachant au martyre un de ses disciples [4]. Les mains de plusieurs figures, belles. Les bâtiments derrière sont entièrement clairs, les ombres, dans l'huile, d'un jaune rompu. La partie haute du ciel, sombre; la basse, blanche, pour s'unir avec le bâtiment. Des arbres de côté assez sombres, pour s'unir aux figures qui le sont; çà et là seulement de petites lumières. Le mort, principale lumière au milieu de la masse la plus sombre. Quelques-unes des draperies peintes en grisaille, et ensuite glacées à l'huile, font un riche effet. Des haches et d'autres choses qui gisent à terre sont comme frottées seulement, et plusieurs n'ont que les contours. Un piédestal et une colonne clairs, mais rompus par une figure à gauche; derrière, des colonnes plus sombres et ensuite les claires, à distance, Par tout le tableau, çà et là, la masse de demi-teinte pénètre le fond clair par le moyen de turbans blancs, de chair, de rouge clairs, etc. Point d'obscurité. Les bâtiments clairs, à distance, ont de même quelques portes sombres, de manière à combattre les premiers plans. Le bâtiment sombre, à gauche, a sa partie haute perdue et aussi sombre que le ciel. La draperie du tyran, de l'autre côté, est de même. Par endroits sur une couleur sourde et sombre, du blanc frotté et le sol rompu de place en place par des intervalles entre les briques. L'ensemble exécuté d'abord large et doux dans la couleur froide, les ombres ajoutées ensuite.

1. Ces peintures subsistent encore.

2. Valentin Le Fèbre ou Le Fèvre, appelé Le Fèvre de Venise, a gravé d'une très belle manière plusieurs morceaux célèbres des peintres qui illustrèrent cette ville. Son recueil a pour titre : *Opera selectiora quæ Titianus Cadubriensis et Paulus Caliari Veronensis inventarunt et pinxerunt.*

3. Les *Écoles* étaient, à Venise, des associations laïques qui, sous la direction de l'Église, s'exerçaient à des œuvres de charité.

4. Du Tintoret. Conservé au Musée de la ville, salle XX, n° 4.

Observations sur la *Translation du corps de saint Marc.* — Un fond assez clair, un groupe de figures en demi-teinte, un chameau, etc., qui pourtant reçoit la lumière par un côté. Au milieu seulement, le corps, qui est clair, étalé sur le sol. Le chameau, dans l'huile. Le corps de la figure qui revient à soi est beau. Le corps clair sort d'une masse de demi-teinte qui s'unit au sol. Dans le fond qui est sombre, le sol, jusqu'à la partie supérieure de la figure, est clair.

En peignant de l'architecture, etc., après l'avoir peinte froid et bleu, si vous voulez la faire briller, glacez de blanc et beaucoup d'huile.

Le *Christ dans le linceul blanc,* à l'école de Saint-Marc, servira très bien pour l'apparition qui se montre à Brutus; la partie supérieure peut être conservée dans l'ombre, comme ces moines à l'église de Saint-Grégoire. Brutus, l'homme qui retient le possédé dans la Transfiguration [1].

SAINT-ZACHARIE, *non loin de Saint-Marc.*

Dans la sacristie, un admirable tableau de Paul Véronèse, la *Vierge et l'enfant* avec saint Jean-Baptiste sur un piédestal, et au-dessous saint Jérôme, saint François et sainte Catherine [2]. Une estampe de Luciani dessinée par Tiepolo.

La Vierge et l'enfant font une masse, saint Jean une autre. Le piédestal est clair ainsi que la colonne cannelée. Le tableau est peint d'une manière fort large, d'un dessin large et hardi, et merveilleusement bien colorié. Il fait tout à fait l'effet d'avoir été exécuté sur une impression de plâtre, et modelé avec le doigt. C'est la mieux conservée des peintures que je connaisse de ce peintre. La chair d'un rouge indien tirant sur le pourpre. Une estampe de Wagner.

Une belle peinture de Salviati, représentant un *Miracle de saint Côme et Damien.*

LE RÉDEMPTEUR

L'*Ascension* du Tintoret, et une autre du Bassan. Le Christ, dans le dernier, s'enlève d'un beau mouvement.

Jésus mis au tombeau, beau tableau de Palma.

La *Flagellation,* du Tintoret.

ÉCOLE DE SAINT-ROCH

Au rez-de-chaussée, l'*Annonciation* du Tintoret. Une estampe par Sadeler. L'ange est en train de passer la fenêtre ; toute une troupe de petits anges entre avec lui.

Près de quarante tableaux du Tintoret [3].

La *Salutation angélique,* où toute une bande d'anges fait irruption par la fenêtre. Bel effet.

1. De Raphaël. Cette note paraît faire allusion à un tableau que l'auteur aurait médité de composer, mais dont il n'est fait mention nulle part.

2. Conservé au Musée de la ville, salle XV, n° 9. Une belle copie se voit au Capitole, à Rome.

3. Demeurés en place.

MADONNA DELL' ORTO

Sainte Agnès [1] du Tintoret. La sainte, au milieu, en blanc. La tête de l'agneau, dans le blanc. Cette masse est environnée de figures de couleur sombre, mais de chaque côté, vers les bords, est une petite lumière. Une coiffure blanche et un épaule avec un bout de linge, et afin que le bas du tableau ne donne point dans la pesanteur, les jambes de la figure étendue sont assez claires. Les têtes et les poitrines des deux femmes au-dessus de sainte Agnès sont claires, pour s'unir à l'architecture de derrière qui est claire sur un ciel clair. D'un côté une masse d'architecture rapprochée et sombre. Les anges au-dessus sont tout vêtus de bleu de ciel avec des lumières blanches, pareillement au ciel qui est blanc et bleu.

Dans la *Présentation de la Vierge*, celle-ci est vêtue d'une couleur sombre sur un fond clair, mais sa chair et quelques lumières dans la draperie s'harmonisent avec le fond clair.

Règle générale. — Vénitiens. Une ou plusieurs figures sur un fond clair; le bas des figures, sombre, avec des lumières çà et là. Le terrain sombre.

Si la seconde masse de lumière est trop grande, interposer une figure sombre qui la divise.

Une draperie blanche bordée et rayée ou à ramages bleus, comme la fiancée des Noces de Cana, ou la Vénus du palais Colonna, sur un fond de couleur chaude dans l'huile.

Zuccharelli dit que le Véronèse et le Tintoret ont peint sur un fond de plâtre. Il ne croit pas que Titien l'ait pratiqué. Je suis fermement convaincu qu'ils ont fait tous de même.

Un portrait (en robe de chambre) la figure détachée sur un côté seulement.

Figures sombres sur un fond clair, qui ne s'enlèvent pas tout autour.

ANTI-COLLÈGE, *au palais Ducal.*

Observations. — *Venise sur un trône* [2], le visage dans la demi-teinte avec des reflets. La jupe blanche avec des fleurs d'or et un peu d'hermine blanche, forment une masse blanche contre un ciel bleu clair avec des nuages couleur de chair. La figure au-dessous, qui est la Paix, porte des vêtements fort sombres; la lumière secondaire est une couleur de chair rehaussée de jaune. Le rideau fait une opposition douce avec le fond. Pas d'ombres fortes du tout. La Justice est un peu sombre; les mains, le linge, la tête plus clairs que le fond. Quelques touches aussi dans la draperie. La draperie claire de Venise plus sombre, sur les bords, que le fond.

Règle générale. — Un ciel d'anges, clair, la lumière par le moyen de nuages, et qui s'éteint par degrés. D'un côté seulement, une figure sombre doit s'opposer vivement à la lumière pour donner de l'esprit à la peinture. La *Salutation* du Titien. S'il y a deux figures dont l'une soit dans l'ombre sur un fond clair, il faut que l'autre soit claire sur un fond sombre.

1. Demeuré en place.
2. Au plafond.

SAINTE-CATHERINE

Le *Mariage de sainte Catherine,* dans son église, du Tintoret[1]. Une peinture claire et lumineuse. La partie supérieure des figures, claire sur un fond clair;



SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR LE TITIEN.

(D'après une estampe de Valentin Le Fèvre.)

colonne claire, sainte Catherine claire, l'ange clair sous les colonnes claires. Ceci est vraiment son meilleur goût de couleur.

1. C'est une erreur, ce tableau est du Véronèse. Il est demeuré en place.

SAINT-SÉBASTIEN

Au réfectoire, la *Femme qui lave les pieds du Christ*[1], de Paul Véronèse. La nappe, principale lumière, divisée par le moyen de figures en un grand nombre de parties. Tant d'huile aux premières colonnes qu'elles en sont jaunes. Les chiens peints sur un fond de plâtre.

Le tombeau du Véronèse dans l'église.

Le plafond est décoré par Paul Véronèse, en trois compartiments, de sujets tirés de l'*Histoire d'Esther*[2].

Au maître-autel, la *Vierge et l'Enfant* en haut, au-dessous saint Sébastien, sainte Catherine, saint Jean-Baptiste, saint Pierre et saint François; un Père compatriote du peintre, qui commanda cet ouvrage, de Paul Véronèse. Une estampe par Alexandre della Via.

De chaque côté est un beau morceau du Véronèse. Celui de droite est *Saint Marc et saint Marcellin condamnés et allant au martyre*[3]. Ils rencontrent leur père soutenu par des serviteurs et qui les supplie de vivre. Leur mère les suit tout en pleurs. L'épouse de saint Marcellin vient au-devant avec ses petits enfants. Saint Sébastien à leurs côtés les encourage et leur montre un ange qui porte le livre de vie. C'est un des plus beaux ouvrages du Véronèse. La principale lumière de ce tableau est de la même couleur que dans une femme agenouillée.

Ceci est une fort bonne manière, de faire de la chair la lumière principale. Si la draperie était de couleur chair, comme celle de la Transfiguration, elle pourrait être meilleure encore. Les bâtiments, dans cette dernière peinture, sont tous blancs.

De l'autre côté est *Saint Sébastien*[4], que l'on attache à une pièce de bois pour souffrir le supplice des massues. Autour de lui plusieurs prêtres païens qui s'efforcent de le convertir à l'idolâtrie. Une estampe de Mételli[5].

Au-dessus de la chaire, une petite *Sainte Famille*, de Paul Véronèse. Sur l'orgue, par dehors, la *Purification*[6] gravée par Le Fèvre; par dedans, la *Guérison du paralytique* du même peintre.

Observations sur la *Purification*. — La principale lumière est une pièce de soie changeante, couleur de chair rehaussée de jaune. Un jeune garçon, avec une draperie jaune sur la poitrine, vient s'y appliquer. Pas d'autres lumières, sinon celles que fait la chair, et aussi un chien qui tire sur la couleur de chair. Un pilier carré, clair.

Sur le pergolato (corps de l'orgue), la *Nativité*, du même.

Dans la sacristie quelques-unes de ses premières œuvres.

1. Ce tableau constitue, avec les *Noces de Cana*, le *Repas chez Simon*, tous deux au Louvre, et la grande toile transportée de SS.-Jean-et-Paul au Musée de Venise, le quatrième *Banquet* du Véronèse.

2. Subsistent encore.

3, 4, 6. Demeurés en place.

5. Giuseppe Mona Metelli, qu'il ne faut pas confondre avec le peintre Agostino Mételli, gravé plusieurs tableaux de l'école de Venise, et un plus grand nombre encore des Bolonais.

Dans le chœur, *Saint Sébastien devant le Tyran*, beau, du même. — Un beau bâtiment. Trois figures sombres sur un fond clair, à l'exception de celui qui retient un cheval. Il a des manches couleur de rose, et de la même valeur que le fond.

En face, à fresque, le *Martyre du saint*. Pas de chiens. De beaux ornements, des colonnes, etc., autour de ces tableaux.

ÉGLISE DES FRARI

Un Salviati[1] aussi beau qu'un Titien ou qu'un Véronèse, et dans leur style.

Le *Martyre de sainte Catherine*[2], de Palme.

L'*Assomption de la Vierge*[3] du Titien, au grand autel. Terriblement obscure; je l'ai vu de près : c'est une belle peinture.

La *Vierge avec le Christ*[4] sur un piédestal. Saint Pierre et saint François immédiatement au-dessous, et au-dessous d'eux plusieurs portraits peints d'une manière incomparable, sans ombre du côté où se trouve saint Pierre. Tout au bas est un guerrier avec une bannière, peut-être saint Georges. Ce tableau est fort sombre à l'exception des têtes des portraits, qui sont presque couvertes par les pots de fleurs artificielles et les chandelles. Une estampe de Le Fèvre.

SAINT-AUGUSTIN

Ecce Homo, avec Pilate et les autres. Bon tableau de Pâris Bordone, dans le style du Titien.

ÉGLISE SAINT-NICOLAS DE FRARI

Maître-autel. La *Vierge avec des Anges*[5] au-dessus, au-dessous saint Nicolas, sainte Catherine, saint Antoine de Padoue, saint François et saint Sébastien qui a l'air de n'avoir point de tête, tant elle est sombre. Il n'y a pas de doute qu'on l'a peint tel d'abord, afin de conserver dans une belle forme la masse de son corps. On dit que le saint Nicolas est pris de la tête du Laocoon, que le Titien admirait. Une estampe de Le Fèvre et une autre du Titien lui-même en bois un peu différente du tableau.

A droite de cette chapelle est la *Cène*, de Benedetto Cagliari, si l'on en croit Boschini. Ridolfi prétend qu'elle est de Paul lui-même.

Au-dessous le *Baptême de Notre-Seigneur*, et à quelque distance la *Tentation*, du Véronèse.

Le plafond tout du Véronèse. Au milieu l'Adoration des Mages, saint Nicolas.

1. Peut-être l'*Ascension* encore en place.

2. Demeurée en place.

3. Conservée au Musée de la ville, salle XV, n° 1.

4. Du Titien. L'auteur a tiré de ce tableau, dans ses notes sur la Flandre, un parallèle extrêmement frappant et ingénieux avec le tableau que Rubens a peint au maître-autel des Augustins d'Anvers (*Works*, vol. 2, p. 174).

5. Tableau dénommé le *Saint Sébastien* du Titien; il se voit aujourd'hui dans la pinacothèque du Vatican.

Aux angles les quatre Évangélistes[1]. De deux d'entre eux, saint Mathieu et saint Luc, il y a des estampes de Le Fèvre.

SAINT-FRANÇOIS-DE-LA-VIGNE

La *Vierge et l'Enfant* avec plusieurs saints au-dessous : saint Joseph, sainte Catherine, saint Jean et saint Antoine abbé, par Paul Véronèse. Une estampe d'Augustin Carrache.

A la sacristie, peinte à l'huile sur la muraille, la couleur écaillée en maint endroit et fort endommagée de toute manière, la *Vierge et l'Enfant* avec deux anges jouant des instruments de musique, du Véronèse.

Saint Jean Baptiste et *Saint Jérôme,* du Titien.

A l'opposé, une copie en petit du *Banquet* de Paul Véronèse, où est représentée la femme qui lave les pieds du Sauveur, et où un homme présente une serviette.

Observations sur la petite copie du *Banquet* de Paul Véronèse, dans la sacristie de Saint-François-de-la-Vigne. — Le bâtiment à distance blanc sur un ciel bleu avec des nuages blancs. Les ombres des bâtiments sont de la même valeur que le ciel bleu, leurs lumières que les nuages blancs. Les figures, dont la couleur est vigoureuse, environnent les deux nappes ; celle de droite [2], la principale, et est agrandie par les dernières figures à table dont une est vêtue de blanc et une autre de jaune. Un homme avec une serviette ; et ce linge blanc empêche que les deux nappes ne fassent l'effet de taches. L'autre table est rompue par un enfant dont la figure s'y applique avec beaucoup de douceur. Une autre figure claire contre la nappe, pour dégrader la lumière. Contre la colonne de droite la tête et le dos clairs d'une femme, le bas de cette figure est d'un rouge plutôt sombre.

ÉCOLE DE LA CHARITÉ

Adam et Ève, du Tintoret. — Le dos de l'homme forme une masse de lumière, la cuisse est perdue dans le fond, les ombres pleines, en général. Les figures, de la couleur du terrain, par endroits un peu plus grises, par endroits plus chaudes. Le paysage est de couleur chaude, sauf une petite colline éloignée, qui est bleue, et le ciel ; des arbres noirs et d'autres plus jaunes. Les collines plus rapprochées sont peintes en blanc et d'un seul coup, avec du gris et des tons de chair. Les feuilles des arbres de même et ensuite frottées entièrement d'une couleur chaude ou d'huile.

Caïn et Abel. Les ombres d'Abel de couleur grise ; point de blanc, frotté. Les ombres peintes en dernier.

Portrait d'un vieillard. Toutes les ombres, l'indication du nez, des yeux, de la bouche, sont entièrement peintes de chair. La couleur était sèche. Tous paraissent peints sur une impression de plâtre, ou blanche tout au moins.

1. Au Musée de la ville, salle VII, n°s 31 et 37.

2. L'auteur désigne la droite et la gauche du tableau même, c'est-à-dire d'une personne qui tournerait le dos à la peinture.

Une figure très claire sur un fond clair, avec la chevelure sombre et d'autres petites vigueurs, ne peut que faire un bel effet.

La *Présentation* du Titien [1]. Lumière principale, la femme de profil au milieu. La vieille au-dessous n'a de lumineux que le linge sur sa tête et sur sa poitrine. La femme qui tient l'enfant, claire.

SAINTE-MARIE, MATER DOMINI

L'*Invention de la Croix* [2], du Tintoret. Une estampe de Giuseppe Mona Metille que l'on trouve ordinairement sur papier rouge.

SAINT-SAUVEUR

Maître autel. La *Transfiguration* [3] du Titien. Le Christ en blanc dans l'huile sur un fond de la même couleur, s'enlevant par les cheveux qui sont noirs et par une ombre sur la cuisse qui va s'effaçant par degrés. Les figures de chaque côté éclairées.

La *Salutation* [4], du même. Elle porte écrits les mots : *Titianus pinxit.* Les anges, une masse de lumière. La gloire, la porte et les anges, la principale. Le blanc de l'ange semble avoir été peint gris et repassé ensuite avec du jaune très franc dans l'huile, blanc dans les lumières. Sur la Vierge point de lumière qu'à la tête, à la poitrine et aux mains.

TOUS-LES-SAINTS

La *Visitation*, de Carlo Ridolfi. Imitation du Véronèse.

Un grand *Crucifiement* de Pietro Vecchia. Admirable ouvrage : l'ensemble est bien composé et les détails bien peints. Manière grande et large. Il y a dans ce tableau des têtes égales à celles de n'importe quel maître. Au-dessus du Christ en croix est le Père Éternel. Un ange montre le Christ au bon larron tandis que les démons sont après l'autre. Une figure sur le devant qui monte un cheval blanc, se penche en avant et regarde en l'air avec beaucoup d'expression. La tête du cheval, claire, s'assombrissant vers le poitrail; un enfant de couleur sombre entre ses jambes. Une figure entière forme une autre masse de lumière. Des figures sombres autour d'eux, quelques-unes en culotte et en bas; à un autre des manches rayées de crevés rouges.

SAN-GERVAIS [5]

La *Cène*, du Tintoret, beau tableau. Une estampe par Sadeler et Louisa [6].

En face, *Saint Antoine tenté par le Diable* et par plusieurs belles femmes, Notre-Seigneur descendant pour lui porter secours, du Tintoret. Bon tableau; la

1. Conservée au Musée de la ville, salle VII, n° 21.
2, 3, 4. Demeurent en place.
5. SS.-Gervaso-e-Protaso, dit S.-Trovaso.
6. La suite de Louisa, ainsi appelée du nom de l'éditeur (Domenico Louisa, in Rialto), comprend de bonnes estampes gravées par Andrea Zucchi sur les dessins de Manaïgo, d'après les principaux maîtres de Venise.

partie supérieure du saint de la même couleur que le fond. Le Christ descendant s'enlève en noir sur le fond clair, ses jambes, etc , se perdent dans le ciel sombre.

Au maître-autel, un très brillant *Massacre des Innocents.* Beaucoup de mérite, mais le sujet voulait moins de magnificence.

SAINTE-MARIE-MAJEURE

Maître-autel. Une *Assomption,* du Véronèse[1]. La lumière principale est très forte. Une figure agenouillée au milieu du tableau et qui se présente de dos; sur elle une draperie flottante de couleur blanche.

Sur le côté, l'*Adoration des Rois Mages*, du Tintoret.

Dans la chapelle à gauche, le beau *Saint Jean Baptiste*[2] du Titien. Dans un état parfait, admirable de couleur et de dessin. La chair, sur un ciel bleu avec des nuages blancs; la poitrine fait la lumière principale. La masse du visage divisée par une barbe noire, la cuisse par la peau qu'il tient dans sa main; les jambes d'une teinte apaisée, la cuisse droite entièrement perdue, l'ombre de la draperie de même. Les veines marquées, mais non pas en bleu, ont le même effet que celles du Laocoon. Tout entier très bien dessiné. L'agneau, une autre masse; les nuages blancs, une autre; une autre, la chute d'eau. On ne distingue presque de la chute d'eau que le blanc. Trois ou quatre arbres : ceux de derrière, de l'huile sur le dessous de plâtre, avec des touches d'ombre; ceux de devant pointillés de sombre. Pour fond, le plâtre clair.

Suspendus dans l'église, un tableau de l'*Arche de Noé*, les *Quatre Saisons*, et d'autres du Bassan.

Le *Christ au jardin*, petit tableau du Véronèse; beau clair-obscur.

Un *Ecce Homo*, de Paris Bordone.

Une *Madone*, sur bois, avec des chérubins et des anges, tableau de grand mérite, par Jean Bellin.

SAINT-PANTALÉON

Saint Pantaléon qui guérit un enfant porté par un prêtre, et un portrait de Paul Véronèse[3].

Le plafond de toute l'église est par Fumiani.

Un saint[4] *soignant les malades dans un hôpital,* du Véronèse.

Saint Bernardin et Saint Paul, du même.

ÉCOLE DE LA SAINTE TRINITÉ, *près de la Salute*

Trente tableaux du Tintoret. *Le Père éternel créant le monde.*

La *création d'Ève*, très beau tableau. Aussi *Ève tentant Adam*[5], et *Caïn et*

1. Conservée au Musée de la ville, salle IX, n° 1.
2. Au Musée, salle IX, n° 15.
3. Demeurés en place.
4. Saint Bernardin.
5. Conservé au Musée, salle XV, n° 5.

Abel[1] : tous d'un beau dessin, d'une belle couleur et bien composés. Estampes de Louisa.

Le *Couronnement de la Vierge* et la *Trinité* ne sont pas de lui.

Deux beaux *portraits*, du Tintoret.

SAINT-JEAN-L'AUMONIER DE RIALTO

Le tableau d'autel représentant *Saint Jean l'Aumônier faisant l'aumône aux pauvres*, est un beau tableau du Titien.

Observations. — Les ombres du rocher blanc, sombres; le haut du rocher, sombre aussi; le bras gauche dans l'ombre.

La coupole est du Pordenone, mais si endommagée que l'on n'y distingue presque rien.

SAINT-PAUL

Le *Mariage de la Vierge Marie*, à gauche, par le Véronèse. La partie inférieure du saint Joseph reçoit une petite lumière; tout le reste des deux personnages, en demi-teinte sur un ciel blanc.

Maître-autel. La *Conversion de saint Paul*, du vieux Palme, mais à moitié cachée par les choses qui sont devant elle.

Quatre peintures aux côtés du maître-autel, de Palma.

L'*Assomption*, du Tintoret, cachée par une poupée articulée.

A gauche de la porte principale, est la *Cène*, du Tintoret, où se voit une figure qui se penche en arrière et donne du pain à un mendiant étendu auprès. Le Christ donne des deux mains le pain à ses Apôtres. Il y a çà et là beaucoup d'autres bons tableaux.

ILE DE MURANO — SAINT-PIERRE-ET-SAINT-PAUL

Au maître-autel, un tableau capital de Salviati : la *Descente de Croix*[2]. Le Christ coupe en deux le tableau. La Vierge s'évanouit dans une attitude admirable; les figures autour sont toutes belles.

Quatre tableaux de Paul Véronèse, deux de chaque côté de la porte.

SAINT-MAUR-LE-MOINE

Au maître-autel, le *Martyre du saint*, du Véronèse.

TORCELLO. — SAINT-ANTOINE

Le côté droit de l'église, en regardant le maître-autel, est tout entier peint par Paul. Le maître-autel de même.

L'orgue est la meilleure partie de cet ouvrage, par dedans, une belle *Salutation*. Par dehors, l'*Adoration des Mages*[3] et tous les petits ornements en clair-obscur sont aussi de sa main.

1. Au Musée, salle XV, n° 2.
2. Demeure.
3. Ces deux tableaux sont au Musée impérial de Vienne, nos 574 et 575.

SAINT-ANGE

A droite du maître-autel, une *Pietá*, avec saint Jean l'Évangéliste, saint Jérôme, deux statues et un Sépulcre dans le milieu[1]. Il a été commencé par le Titien et achevé par Palma. Les statues, tout entières de la main du Titien, sont très belles et suaves. La partie la plus claire l'est un peu plus que la couleur du plâtre qui fait le fond.

SAINT-ÉTIENNE

Les *Cloîtres* du Pordenone, très dégradés.

SAINT-CASSANO

Saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, Marc, Pierre, Paul, le meilleur tableau que j'aie jamais vu du vieux Palme.

L'orgue du Tintoret.

Chapelle majeure, toute du Tintoret. Au-dessus la *Résurrection,* d'un côté le *Crucifiement,* de l'autre les *Limbes.*

Au réfectoire, le *Banquet de Simon le Lépreux.* C'est le deuxième tableau que l'on trouve à Venise, de lui sur ce sujet. La femme qui lave les pieds du Christ, au bout du tableau, est sur le côté droit. Il est fort dégradé. Une estampe en deux feuilles de Metelli.

1. Conservée au Musée, salle XVI n° 4.

(La fin prochainement.)

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



ÉTUDES SUR LA PEINTURE SIENNOISE

I

DUCCIO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

Au haut du retable de Sienne, à droite et à gauche de la partie centrale qui se relève en forme de trapèze, et séparées de la grande composition par une bordure en relief, dix demi-figures d'apôtres sont debout, sous des niches cintrées indiquées dans le fond d'or. Ils tiennent en main des livres ou des rouleaux ; ils se présentent, noblement vêtus de leurs larges manteaux, dans l'attitude d'orateurs que leur ont donnée dès l'origine les mosaïques et les miniatures byzantines. Des inscriptions les désignent : ce sont, à gauche, Thadée, Simon, Philippe, Jacques et André ; à droite, Mat-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 89.

thieu, Jacques, Barthélemy, Thomas et Matthias. Saint Pierre et saint Jean, qui complètent le nombre des Douze, sont représentés parmi les anges et les saints qui entourent la Vierge glorieuse[1].

Et maintenant nous arrivons à tous ces petits tableaux groupés autour de la *Maestà*, dont le détail infini et les extraordinaires délicatesses laissent un souvenir d'émerveillement à qui les a vus, même d'un rapide coup d'œil, dans la paisible salle de l'Œuvre du Dôme siennois. Il ne faut pas un grand effort d'imagination pour reconstituer, de façon très vraisemblable, les deux gradins qui encadraient, d'en haut et d'en bas, la face antérieure du retable. Ils se composaient l'un et l'autre de sept compartiments, ceux du bas consacrés à l'enfance et à la jeunesse du Christ, ceux du haut à la mort de la Vierge. Seuls, les panneaux du premier gradin ont conservé leur bordure primitive; ils étaient séparés par des cadres plus étroits, où se dressaient les prophètes, tenant des parchemins déployés.

J'énumère rapidement les sujets de ce premier gradin :

1. La *Nativité*, avec les figures des prophètes Isaïe et Ézéchiel, appartient depuis peu d'années au Musée de Berlin. C'est la composition des miniatures grecques, seulement enrichie d'un plus nombreux chœur d'anges. Au premier plan, le *Bain de l'Enfant Jésus*.

Les six autres compartiments sont conservés à Sienne. Ils représentent :

2. La *Circoncision* (avec deux figures de prophètes);
3. L'*Adoration des Rois;*
4. Le *Massacre des Innocents;*
5. Le *Songe de Joseph* et la *Fuite en Égypte* (avec deux figures de prophètes);
6. *Jésus parmi les docteurs;*
7. Les *Noces de Cana.*

Ces fins tableaux n'ont pas à être décrits; ils sont conformes, dans presque tous leurs détails, aux règles primitives de l'iconographie chrétienne[2]. Où Duccio se montre sans doute plus original, c'est

1. M. Cavalcaselle suppose (t. III, p. 13, note 2) que les figures d'apôtres formaient primitivement un gradin au bas de la *Maestà*. Pourtant, il est facile de constater qu'elles ont été peintes sur le corps même du retable; les grandes fentes qui le sillonnent dans le sens de la hauteur se prolongent sans interruption au travers de ces figures. On rencontre une disposition analogue dans d'autres œuvres de Duccio.

2. Il serait intéressant, si l'on voulait descendre usqu'à la plus minutieuse analyse, de rapprocher les compositions de Duccio des prescriptions que fixe le

aux compositions du gradin supérieur. Elles représentent l'histoire de la Vierge après l'Ascension du Christ[1]. La première, consacrée à la *Pentecôte*, reproduit fidèlement l'image traditionnelle que nous font connaître les plus anciennes miniatures byzantines (la Pentecôte est figurée pour la première fois — en 586, mais probablement d'après un original antérieur — dans l'Évangile syriaque du moine Rabula, conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence). Les six autres sont inspirées d'un très gracieux récit apocryphe que Jacques de Voragine a transcrit tout au long dans sa *Légende dorée*. C'est la légende de l'Assomption de la sainte Vierge. J'en veux citer ici quelques traits, d'une poésie parfois exquise[2].

« La sainte Vierge, raconte Voragine, pleurait son Fils depuis douze ans; elle était dans sa soixantième année. Un jour qu'elle songeait à Jésus avec une plus vive douleur, un ange entouré de clarté lui apparut et, la saluant, lui présenta une branche de palmier cueillie dans le paradis. « Ordonne, dit-il, qu'on porte cette palme « devant ton cercueil, le troisième jour après ta mort. Car ton Fils « t'attend. Tous les apôtres se réuniront autour de toi aujourd'hui, et « ils te prépareront d'éclatantes funérailles, et en leur présence tu « expireras. » Et l'ange remonta au ciel; la branche de palmier qu'il avait apportée jetait un éclat merveilleux et resplendissait comme l'étoile du matin. » — Telle est la première scène interprétée par Duccio; M. Cavalcaselle, à la suite de Rio, y voit l'Annonciation. La présence de la palme dans la main de l'ange est pourtant bien caractéristique.— « Et il arriva que, Jean étant à prêcher à Éphèse, le ciel

Guide de la Peinture à l'usage des moines de l'Athos, traduit par Paul Durand, et publié par Didron en 1845. C'est un traité moderne, analogue à ceux que l'on trouve aujourd'hui encore dans les couvents russes, mais tout pénétré d'antiques traditions.

1. Avant Duccio, la légende de la Mort et de l'Assomption de la Vierge avait été résumée en quatre fresques, au chœur de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise. Ces fresques, d'aspect robuste, très simplement décoratives, ont été exécutées, vers le milieu du XIII[e] siècle, par Giunta de Pise et ses élèves. Elles sont tellement décolorées et ruinées aujourd'hui qu'on y distingue à peine le contour des figures. En voici les sujets : 1. *Visite des apôtres à la Vierge près de mourir;* 2. *Mort de la Vierge;* 3. *Assomption de la Vierge;* 4. *La Vierge glorieuse siégeant aux côtés du Christ.* Notre art gothique s'est aussi emparé de ces nobles sujets : au mur septentrional de Notre-Dame de Paris, six bas-reliefs racontent la Mort et l'Assomption de la Vierge; il est inutile de rappeler les portails de Paris, d'Amiens, de Senlis, etc.

2. La *Légende dorée,* par Jacques de Voragine, traduite du latin par M. G. B. (Brunet). Première série. Paris, Gosselin, 1843, p. 269 et suiv.

tonna tout d'un coup, et une nuée blanche environna l'apôtre et le déposa devant la porte de Marie. Il frappa à la porte et il entra, et il salua avec respect la Vierge. Et, comme il lui parlait, tous les apôtres furent enlevés sur les nuées des endroits où ils prêchaient, et ils furent déposés devant la porte de Marie. Et, se voyant réunis, ils s'en étonnaient et ils disaient : « Pour quelle cause sommes-nous donc rassemblés ici ? » — Telle est la seconde scène interprétée par Duccio : la Vierge, assise dans son petit oratoire, se soulève à l'arrivée de Jean qui s'agenouille devant elle ; derrière la porte, les apôtres sont réunis ; saint Pierre et saint Paul se serrent la main comme de vieux amis après une longue séparation[1]. — « Lorsque la Vierge vit autour d'elle tous les apôtres, elle bénit le Seigneur et elle s'assit au milieu d'eux, des lampes ayant été allumées[2] ; les apôtres conférèrent ensemble, et chacun fit un discours en l'honneur de Jésus-Christ et de sa sainte Mère. » — Duccio n'a tiré qu'un parti médiocre de ce thème bizarre. Dans son petit panneau, c'est saint Paul, reconnaissable à sa calvitie et à sa longue barbe brune, qui harangue les douze apôtres. — « Et, à la troisième heure de la nuit, Jésus vint, accompagné d'une multitude d'anges, et de martyrs, et de patriarches, et de confesseurs, et de vierges ; et les chœurs des vierges se rangèrent devant le lit où gisait Marie, et se mirent à chanter des cantiques très harmonieux. Jésus parla le premier, et dit : « Viens, toi que j'ai élue, « et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté. » Et elle répondit : « Mon cœur est prêt, Seigneur, mon cœur est prêt. » Et tous ceux qui étaient venus avec Jésus se mirent à chanter : « C'est « celle qui a vécu dans la pureté et loin des délices ; elle aura sa récom- « pense dans la réunion des âmes saintes. » Et ainsi, l'âme de Marie sortit de son corps, et elle s'envola dans les bras de son Fils. Et elle fut aussi exempte de douleur corporelle que de corruption. » — Cette belle scène où Duccio a rassemblé ses plus gracieuses figures d'anges, est bien connue dans l'art byzantin sous le nom de *Dormition de la Vierge*[3] ; aujourd'hui encore, il s'en fait continuellement des peintures au mont Athos et dans les couvents russes. Le *Guide de la peinture*

1. Notons ici, et en quelques autres panneaux, une hardiesse de Duccio. Il a tout simplement supprimé les auréoles des apôtres au premier plan, qui eussent masqué les têtes groupées en arrière. Giotto, cependant plus libre interprète de la tradition, eût été plus formaliste en pareille circonstance.

2. Duccio a négligé ce détail, qui est scrupuleusement introduit dans la fresque de même sujet, à Assise.

3. V. Bayet, *L'Art byzantin*, p. 179 et suiv.



LE PREMIER RENIEMENT DE SAINT PIERRE, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable conservé à l'Œuvre du Dôme de Sienne.)

publié par Didron en prescrit la composition dans ces termes : « Maison. Au milieu, la sainte Vierge morte, couchée sur un lit, les mains croisées sur la poitrine. De chaque côté, auprès du lit, de grands flambeaux et des cierges allumés... Aux pieds de la sainte Vierge, saint Pierre l'encensant avec un encensoir; à sa tête, saint Paul et saint Jean le Théologos, qui l'embrassent. Tout autour, les autres apôtres et les saints évêques Denys l'Aréopagite, Jérothée et Timothée tenant les Évangiles. Des femmes en pleurs. Au dessus, le Christ, tenant dans ses bras l'âme de la sainte Vierge vêtue de blanc : elle est environnée d'une grande clarté et d'une foule d'anges...[1] » — Duccio a négligé les scènes suivantes, qui renferment pourtant de très délicats motifs : l'âme de Marie, entourée des roses et des lis des vallées, c'est-à-dire des chœurs des martyrs et des vierges, monte au ciel, vers le trône de gloire où elle doit siéger à la droite du Christ; cependant, trois vierges lavent son corps sacré, qui resplendit d'une telle clarté que l'œil n'en peut soutenir la vue[2]; elles le recouvrent de ses vêtements, et les apôtres le déposent respectueusement au cercueil. — La légende, jusqu'ici très simple et très harmonieuse, se complique d'histoires mesquines. Les apôtres emportent sur leurs épaules le corps de la Vierge; ils sortent de la ville en chantant des cantiques, et Jean les précède, tenant en main la palme du paradis. Voici que le peuple, entendant les voix mêlées des apôtres et des anges, court aux armes et se précipite vers le cercueil. « Livrons aux flammes, disent-ils, le corps que ces imposteurs emportent. » Et le prince des prêtres jette les mains sur le cercueil pour le saisir et le renverser. Mais ses deux mains restent attachées au cercueil et brûlent d'un feu invisible : il hurle de douleur. Et le peuple qui le suivait est frappé d'aveuglement. Je n'insiste pas sur les discours que tiennent saint Pierre et le prince des prêtres, ni sur la guérison des mains desséchées et des yeux aveuglés; le récit en serait fastidieux. Duccio nous montre, au sortir des portes de la ville (dont les maisons et le temple dominent la muraille crénelée), les apôtres portant en procession le corps de leur souveraine. Quelques Juifs s'élancent derrière eux, et le grand-prêtre s'efforce d'arracher ses mains du cercueil. — Enfin voici, dans le dernier panneau, une vallée rocheuse où

1. *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, avec une introduction et des notes par M. Didron. Paris, Imprimerie royale, MDCCCXLV, p. 281.

2. Cette scène est représentée au couvent de Sainte-Laure, au mont Athos. (Didron, ouvr. cité, p. 288, note.)

surgissent quelques arbres; sur le devant est un sarcophage de pierre où les apôtres, soulevant le linceul de la Vierge, la déposent d'un geste délicat. Duccio s'est arrêté à ce point de l'histoire de la Vierge; il n'a pas voulu peindre son Assomption, de même qu'au revers du retable, nous le verrons tout à l'heure, il ne représente pas l'Ascension du Christ.

Ce revers du retable est comme l'abrégé d'une paroi d'église aux fresques monumentales. Tandis que le devant est consacré à la gloire de Marie, à sa vie et à sa mort, toute cette large surface est couverte des histoires du Christ pendant sa Passion et depuis sa Résurrection[1]. Les deux faces du retable pourraient donc, si l'on veut, s'intituler, l'une les Joies, l'autre les Douleurs de la Vierge, comme les deux chefs-d'œuvre de Memling exposés à Munich et à Turin. Mais, au lieu que dans les tableaux de Memling les scènes joyeuses ou douloureuses de la vie du Christ sont disposées en groupes harmonieux dans l'unité d'un riche et délicat paysage, ici la Passion est racontée en une série de compartiments juxtaposés les uns aux autres, sans même l'utile transition d'encadrements gothiques. Cette vaste peinture, dans sa nudité majestueuse, se déroule en deux zones doubles de compartiments, séparées dans le sens horizontal par une simple frise dorée. Disposition sévère et sobre, dont Duccio trouvait le modèle dans les mosaïques portatives et les petits retables à fond d'or des maîtres grecs; mais jamais encore elle n'avait été appliquée à une œuvre d'aussi grandes proportions. Car, dans cette face de l'énorme retable,

1. Le revers du retable fut peint vraisemblablement en 1310; c'est l'année assignée par M. Milanesi à un précieux document qu'il a été le premier à publier, et dont voici la traduction :

In nomine Domini Amen.

Ceci est l'accord que Bonaventure, fils de Barthélemy, et Parigiotto eurent ensemble, pour le travail de la partie de derrière du retable.

Ils reconnaissent qu'il y a trente-quatre histoires principalement, lesquelles ils estiment être comptées trente-huit, pour autant que certaines de ces histoires sont plus grandes que les ordinaires, et pour les petits anges peints au dessus, et pour toute autre œuvre où le pinceau est requis : que pour trente-huit *Duccio* soit payé, et qu'il ait et doive avoir de chaque histoire deux florins et demi d'or; fournissant ledit maître *Duccio* tout ce qui est métier de pinceau : et que l'Ouvrier de l'Œuvre doive fournir la couleur et toute autre chose nécessaire : duquel paiement aura le maître *Duccio* cinquante florins d'or aujourd'hui comptés, et le reste, ceux-ci décomptés, pour chaque histoire peinte. (Milanesi, *Documenti*, t. I, p. 178.)

il n'y a pas moins de vingt-six compartiments où sont retracées, selon l'ordre même du récit des Évangiles, toutes les histoires du Christ, depuis l'Entrée à Jérusalem, qui marque le début de la Passion, jusqu'à la Marche vers Emmaüs; au-dessus du retable, un gradin représentait les diverses apparitions du Christ après sa Résurrection; il n'y avait point de gradin inférieur.

Malgré la monotonie d'un pareil catalogue, je crois utile d'énumérer ici la suite de ces peintures, qui furent pendant près d'un siècle le mystique aliment de l'école siennoise. La série commence au bas du retable et se continue de gauche à droite jusqu'à l'extrémité supérieure. Voici l'ordre des sujets :

1. L'*Entrée à Jérusalem* (Jean, XII, 12-15);
2. La *Cène* (Jean, XIII, 12-26);
3. Le *Lavement des pieds* (Jean, XIII, 5-8);
4. L'*Entretien du Christ et des apôtres* (Jean, XIII-XVII);
5. *Judas reçoit les trente pièces d'argent* (Matth., XXVI, 14-15);
6. *Jésus éveille les apôtres au mont des Oliviers* (Matth., XXVI, 40-42);
7. Le *Baiser de Judas* (Matth., XXVI, 49);
8. *Premier Reniement de saint Pierre* (Jean, XVIII, 25);
9. *Jésus devant Caïphe* (Matth., XXVI, 57);
10. *Jésus devant Caïphe*, et *Second Reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 64);
11. *Jésus insulté*, et *Troisième Reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 67);
12. *Pilate interroge Jésus* (Luc, XXIII, 3);
13. *Pilate répond aux Juifs* (Luc, XXIII, 4);
14. *Jésus devant Hérode* (Luc, XXIII, 8-10);
15. *Hérode renvoie Jésus à Pilate* (Luc, XXIII, 11);
16. *Jésus insulté* (Matth., XXVII, 27-30);
17. La *Flagellation* (Matth., XXVII, 26);
18. *Pilate se lave les mains* (Matth., XXVII, 24);
19. *Simon le Cyrénéen porte la croix de Jésus* (Matth., XXVII, 32);
20. Le *Crucifiement* (Matth., XXVII, 46-50);
21. La *Descente de Croix* (Jean, XIX, 38);
22. La *Mise au Tombeau* (Jean, XIX, 40-42);
23. La *Descente aux Limbes* (Ev. de Nicodème, XXII-XXVI);
24. Les *Saintes Femmes au Tombeau* (Matth., XXVIII, 5);
25. *Noli me tangere* (Jean, XX, 14-17);
26. Les *Pèlerins d'Emmaüs* (Luc, XXIV, 13-28).

Trois de ces compositions, l'*Entrée à Jérusalem*, le *Christ au mont des Oliviers* et le *Baiser de Judas* occupent un espace presque double des autres; le *Crucifiement* est plus vaste encore. Quant au gradin, dont les sujets viennent s'ajouter à la précédente série, il n'en subsiste que cinq tableaux : l'*Apparition du Christ aux apôtres*, racontée par

saint Luc (XXIV, 36) et par saint Jean (XX, 19), une autre *Apparition*, racontée par saint Marc (XVI, 14), l'*Entretien avec les apôtres*, que l'on trouve dans saint Matthieu (XXVIII, 18), la scène de l'*Incrédulité de saint Thomas*, et celle de la *Pêche miraculeuse*, décrites par saint Jean (XX, 27, et XXI, 6).

Jamais encore la Passion du Christ n'avait été si minutieusement



LE CHRIST DEVANT CAÏPHE, PAR DUCCIO

(Détail du retable de Sienne.)

illustrée. Et pourtant l'art chrétien déjà s'était habitué à porter vers Jésus souffrant et sanglant ses plus tendres et compatissantes adorations. Toute une forte tradition, dès les premiers siècles chrétiens, développait jusqu'à Duccio ses rameaux d'âge en âge plus touffus. Dès l'ère constantinienne, un ivoire merveilleux, chef-d'œuvre de l'art chrétien classique, la cassette ou lipsanothèque de Brescia, montrait au Jardin des Oliviers, puis devant Caïphe et Pilate, un Christ paisible, radieusement jeune. Au ve siècle, de rares sarco-

phages et la porte de bois de la basilique romaine de Sainte-Sabine réunissent quelques scènes de la Passion; la porte de Sainte-Sabine présente même la plus ancienne image connue du Crucifix : le Christ orant, les bras étendus, les mains percées de clous, se dresse entre les deux larrons, devant le mur de Jérusalem. Avec les mosaïques de Saint-Apollinaire Nouveau de Ravenne, série de petits tableaux d'une simplicité de composition, d'une force d'expression admirables, les scènes de la Passion pénètrent dans la décoration intérieure des basiliques; encore les mystères douloureux y paraissent-ils soigneusement voilés : le Christ est toujours un roi paisible et puissant, vêtu de pourpre et d'or, qui domine juges et bourreaux par son attitude et même par sa taille. C'est dans les miniatures des manuscrits qu'il faut chercher le premier commentaire fidèle du texte sacré. L'Évangile syriaque de 586, l'Évangile grec de Rossano, l'Évangile latin de Cambridge, sont des monuments notables dans l'histoire de la miniature; il y a dans le manuscrit de Rossano des compositions dont la puissance dramatique n'a pas été surpassée par Giotto même; certaines de ces compositions, par exemple l'*Entrée à Jérusalem*[1], présentent, dès la fin du VIe siècle, le type définitif des miniatures byzantines dont s'inspirera Duccio.

Sans regarder les ivoires et les miniatures que multiplie la Renaissance carolingienne, franchissons l'an mil; parmi les innombrables monuments où les mosaïstes byzantins, les sculpteurs et les peintres italiens ont retracé, les premiers avec leur habileté de tradition, les seconds avec un effort gauche et barbare, ces tableaux de la Passion du Christ où se complaît maintenant la dévotion populaire, cherchons les œuvres que Duccio a pu étudier. Il a vu sans doute, à Pise, la porte de bronze de Bonannus, aux petits groupes étriqués et maigres; il n'a pas connu les fresques de Saint-Urbain de Rome, ni celles, si puissantes et grandioses, de Sant'Angelo in Formis de Capoue; mais il a dû admirer (le voyage n'est pas long de Sienne à Assise) le décor de la basilique supérieure de Saint-François, ces belles fresques exécutées dans la seconde moitié du XIIIe siècle par les prédécesseurs florentins ou pisans de Giotto, qui couvrent de leurs compartiments serrés les deux parois de la haute nef, opposant, suivant la vieille tradition chrétienne, les récits des Évangiles et ceux de la Bible, la Nouvelle et l'Ancienne Loi. Surtout il a eu devant les yeux quelques-uns de ces petits tableaux d'autel portatifs,

1. Reproduite dans l'*Archéologie chrétienne*, p. 269. (Anc. Maison Quantin, 1892.)

peintures à la détrempe et mosaïques d'une finesse surprenante, où les peintres grecs, dès lors comme aujourd'hui, traitaient avec une habile et délicate monotonie l'éternel thème des miracles et de la Passion du Christ. Deux de ces mosaïques d'autel sont conservées à Florence, au musée de l'Œuvre du Dôme, et montrent bien quels tours de force un artiste grec était capable d'exécuter, au XIIe ou au XIIIe siècle [1]. Enfin les miniatures étaient toujours la grande source d'inspiration et de renaissance, la fontaine de Jouvence où, d'âge en âge, l'art chrétien se renouvelait. Je n'irai pas jusqu'à dire, avec M. Kondakoff, que Duccio a cherché des motifs dans l'Évangile conservé à la Bibliothèque de Parme [2]; ce beau manuscrit n'a rien qui le distingue particulièrement de plusieurs autres, non moins finement traités, que l'on peut voir à notre Bibliothèque Nationale, au Vatican ou à la Laurentienne de Florence. Mais il est bien évident que, d'une façon générale, Duccio a trouvé dans les miniatures byzantines alors en honneur non seulement les grandes lignes de ses compositions, mais jusqu'aux procédés d'exécution dont il est coutumier.

Au même temps que Duccio, ou, pour mieux préciser, quatre années auparavant (en 1306), Giotto traitait les mêmes scènes de la Passion dans la petite chapelle de l'Arena de Padoue, dont la famille des Scrovegni lui avait confié le décor. La chapelle étant dédiée à la Vierge, le maître florentin y avait d'abord retracé par le menu les épisodes de la naissance et de l'enfance de Marie, puis son mariage, la naissance, l'enfance, les miracles, la Passion, la Résurrection de Jésus; mais, au lieu de terminer le cycle par la mort de la Vierge, comme le fait Duccio, il avait, en face de l'image de la Madone miséricordieuse dominant l'autel, développé au-dessus de la porte d'entrée les joies et les colères du Jugement dernier, tel que le représentaient les sculpteurs au portail des cathédrales gothiques. Dans cette imposante série de quarante compositions, il y en a quatorze qui vont de l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Descente du Saint-Esprit; et rien ne pourra mieux nous renseigner sur les habitudes d'art siennoises et florentines que la comparaison de ces mêmes scènes traitées avec des procédés divers par les chefs des deux grandes écoles rivales [3].

1. Sur les mosaïques byzantines portatives, voir le catalogue publié par M. Müntz dans le *Bulletin monumental*, 52e vol., 1886.

2. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, trad. par Trawinski, t. II, p. 156.

3. Les fresques de l'Arena ont été gravées sur bois pour l'Arundel Society, de Londres, et photographiées par M. Naya, de Venise.

L'Entrée à Jérusalem, réduite par Giotto à ses éléments expressifs les plus simples, se développe en hauteur, sur l'espace de deux compartiments, dans le retable de Duccio. La composition est remplie de motifs pittoresques : ce n'est plus seulement, comme dans la fresque de Giotto, une porte de ville que nous voyons, c'est tout un coin de Sienne en perspective, murs crénelés, coupole à pans coupés et tours et loggias; une route pavée monte entre des jardins bordés de murs, plantés d'oliviers, d'orangers, de palmiers. Sur un mur des enfants se penchent; d'autres grimpent aux arbres, où ils cueillent des rameaux (Giotto indique ce détail, que l'on retrouve aux plus anciennes miniatures byzantines); aux fenêtres, aux murs de la ville apparaissent des visages curieux; et, devant l'ânesse finement dessinée qui porte le Christ, devant la troupe serrée des apôtres, la procession des enfants porteurs de palmes s'achemine, non sans désordre, vers la cité sainte. — Déjà Duccio arrive à la Cène, tandis que Giotto n'oublie point auparavant ce tableau si animé, l'Expulsion des marchands du Temple. Nous sommes au Jeudi Saint; le Christ, assis au milieu de la table, regarde fixement Judas, et lui tend le morceau de pain qui le désigne comme traître, pendant que les apôtres écoutent et s'étonnent. L'ordonnance de Giotto, moins traditionnelle, est aussi moins heureuse : le Christ est à demi caché à l'extrémité de la table, et le geste de Judas, portant la main au plat, semble bien gauche. — Il n'en va pas de même de la composition suivante, où Jésus, agenouillé, lave les pieds des apôtres. Peu de scènes, dans la vieille iconographie chrétienne, souffrent moins de variantes que celle-là, et Duccio en reproduit avec fidélité le groupement immuable; mais combien Giotto s'y montre neuf et puissant! Quelle admirable expression dans le regard et le geste du Christ, quelle noblesse antique dans l'attitude de l'apôtre aux longs cheveux bouclés qui dénoue ses sandales, dans la démarche religieuse des deux frères qui portent l'eau de la purification ! — Ici encore, Judas est au nombre des apôtres. On ne l'aperçoit plus dans le Dernier Entretien du Christ, où Duccio a fait asseoir les Onze aux pieds du Maître, qui leur expose la loi d'amour. Saint Jean est au premier rang, comme il convient. — Giotto néglige les entretiens pour aller droit aux actes du drame. Son Judas devant la synagogue serait excellent, s'il n'avait indiqué derrière le traître une caricature baroque de diable cornu, qui le happe de sa griffe. Duccio, plus grave, a groupé tragiquement autour du traître ses sombres figures de prêtres juifs, qui discutent pièce par pièce le prix du sang. —

JÉSUS INSULTÉ PAR LES JUIFS, PAR DUCCIO

(Panneau du retable de Sienne.)

La nuit est venue. Au mont des Oliviers les apôtres dorment sur le sol, accablés de fatigue; seuls, Pierre et les deux fils de Zébédée sont assis, et Jésus leur parle. Tout près de là, sur la même bande de roc où poussent de maigres arbres, Jésus encore est agenouillé, tendant les deux mains au calice d'amertume qu'un ange lui apporte. Duccio manque, cette seule fois, à l'unité de composition que Giotto a toujours observée. D'ailleurs, la Prière au mont des Oliviers ne figure point parmi les fresques de l'Arena. — Puis nous voyons, au retable de Duccio, le Baiser de Judas. La scène est bien pondérée, le groupe des soldats et des Juifs se précipitant sur le Christ est suffisamment farouche, le visage du traître penché sur son Dieu, d'une hideur satisfaisante. Saint Pierre coupant l'oreille de Malchus semble bien un peu ridicule. Sur la droite, les apôtres s'enfuient, et leur frayeur est excellemment exprimée. Mais j'admirerais plus franchement cette composition classiquement menée, toute conforme d'ailleurs aux traditions des manuscrits, si je ne connaissais celle de Giotto. Confuse mêlée de casques de soldats, de têtes jeunes et vieilles, ironiques, furieuses, graves, stupides. Des torches éclairent ces visages. Des poings menaçants se dressent, brandissant des gourdins, des épées, des lances, des piques. Un homme souffle dans un cor. Au milieu, tout en avant, Judas enveloppe le Christ de ses bras, de son manteau à larges plis, comme des ailes d'une chauve-souris énorme; les joues gonflées, l'œil petit et venimeux, il le baise sur la bouche. Le Christ, droit, très calme, fixe sur les yeux du traître son clair regard.

L'art de Duccio, toujours soutenu, s'élève et s'anime davantage. Le tableau suivant, que nous reproduisons, témoigne d'un sentiment de la vie, d'une observation de nature que Giotto ne dépasse point. Dans la cour de la maison du grand-prêtre, les serviteurs sont assis autour du feu. Saint Pierre cause avec eux et proteste vivement qu'il n'était point « des disciples de cet homme ». Cependant la servante, qui va monter à l'étage supérieur, s'arrête pour saisir leurs paroles, et s'appuie à la rampe de l'escalier. Naturel des attitudes, expression des visages, disposition du décor, tout est parfait dans ce petit tableau, et l'on ne fera pas mieux au xve siècle. — Cependant, à l'étage supérieur, sur lequel ouvre la loggia gothique de l'escalier, nous sommes chez Caïphe, dans une salle dont le mur est orné de classiques arcades, et le plafond de bois rehaussé de caissons. Le grand-prêtre est assis dans un siège de marbre, pareil aux trônes épiscopaux qui se dressent à l'abside des basiliques. Il interroge le

Christ que presse la cohue des soldats, parmi lesquels se glissent des figures sinistres. Un estafier (le même geste est dessiné par Giotto) menace de la main le captif douloureux et résigné, drapé dans son manteau bleu sombre. — Nous passons dans une autre salle du palais, avec les Juifs et les soldats. Caïphe, siégeant dans un trône de forme carrée, déchire ses vêtements, et crie : Il a blasphémé ! Hors de la porte, saint Pierre, arrêté par deux Juifs, renie une seconde fois son maître. — Et, dans la même salle, en présence de Caïphe, qui s'entretient avec les prêtres, Jésus est insulté par la canaille, qui lui a bandé les yeux, et le frappant de soufflets, de crachats, de coups de bâton, se joue de sa victime : Christ, prophétise-nous, qui t'a frappé? Au dehors, saint Pierre, abordé par la servante, proteste une troisième fois des deux mains, et, plus haut, de son perchoir, le coq chante. — Le décor se transforme, c'est le palais de Pilate. Sous un porche orné de moulures antiques, soutenu de fines colonnettes, le gouverneur rend la justice : figure sèche et maigre à barbe courte, couronné d'un laurier d'or, il tient un sceptre qui se termine en fleur de lis. Les soldats lui amènent Jésus ; plus loin, dans la cour, le groupe des Juifs se concerte. — Le drame avance lentement ; le tableau qui suit, où nous voyons Pilate déclarer aux Juifs irrités qu'il ne trouve rien de criminel en cet homme, est de composition bien semblable au précédent. — Le Christ est conduit devant Hérode, qui, coiffé de la couronne royale, vêtu d'une tunique rose et d'un manteau bleu à broderies d'or, siège dans un large trône de marbre. La curiosité déçue d'Hérode, le mutisme de Jésus sont très bien exprimés, et l'attitude résignée du Christ n'est pas moins bonne lorsque, dans le tableau suivant, couvert de la longue robe blanche dont Hérode l'a revêtu, il reparaît devant Pilate. — De nouveau la victime est livrée aux insulteurs ; drapé dans un manteau pourpre à fleurs d'or, couronné d'épines, tenant en main l'ironique sceptre de roseau, et assis dans un trône de marbre, les épaules fléchissantes, le regard perdu au loin (c'est dans ce regard que Duccio et Giotto ont réussi plusieurs fois à concentrer la majesté ou la douleur divines), Jésus reçoit les soufflets, les crachats, les adorations outrageantes de la populace. Giotto, qui des scènes précédentes n'a voulu représenter que la colère de Caïphe, rivalise ici avec Duccio de sentiment profond et douloureux ; son Christ est cependant moins expressif. — Il a évité la Flagellation, où l'écueil du nu était redoutable, et il faut bien avouer que Duccio y est médiocre. — Dans le panneau où est représenté Pilate se lavant les mains, je note une singulière

faute de perspective, la disposition des colonnes qui soutiennent le portique : la première, qui devrait aboutir comme les deux autres sur le devant de la scène, est masquée par le groupe des soldats qui entraînent le Christ, et devant la seconde on voit passer les mains de Pilate et l'aiguière que tient le serviteur, étrange distraction d'un peintre partout ailleurs si expert en matière décorative. — Dans la Montée au Calvaire, tandis que Giotto charge les épaules du Christ du fardeau de la Croix, Duccio choisit l'épisode du Cyrénéen et représente Jésus, les mains liées, tournant un regard de langueur vers sa Mère qu'accompagnent les saintes Femmes. Cet adieu du Fils et de la Mère, ces dernières paroles avant le supplice, sont interprétés avec un sentiment très calme et très profond ; point de gestes violents, de ces déchirements, de ces accablements que chercheront à exprimer les élèves plus réalistes de Duccio.

Tout ce minutieux et vivant commentaire, qui suit pas à pas le texte sacré, nous paraît un peu long par moments ; mais combien il devait satisfaire la piété populaire ! combien il ressemblait à ces sermons où les moines franciscains, d'un bout à l'autre de l'Italie, allaient exaltant et détaillant avec amour les mystères de la Passion ! Ozanam, dans son charmant volume des *Poètes franciscains*, a inséré un dialogue de la compassion de la sainte Vierge, où Fra Jacopone résume en traits énergiques et vibrants tout le drame du Calvaire ; et ces vers passionnés sont comme une traduction émue et populaire de l'œuvre de Duccio[1].

Un messager vient trouver la Vierge : « Dame du Paradis, ils ont pris ton Fils, le Christ bienheureux ; accours, et vois : je crois qu'ils le tuent, tant ils l'ont flagellé. »

La Vierge : « Comment peut-il se faire qu'un homme ait mis la main sur lui ? car il ne fit jamais de mal, le Christ, mon espérance... »

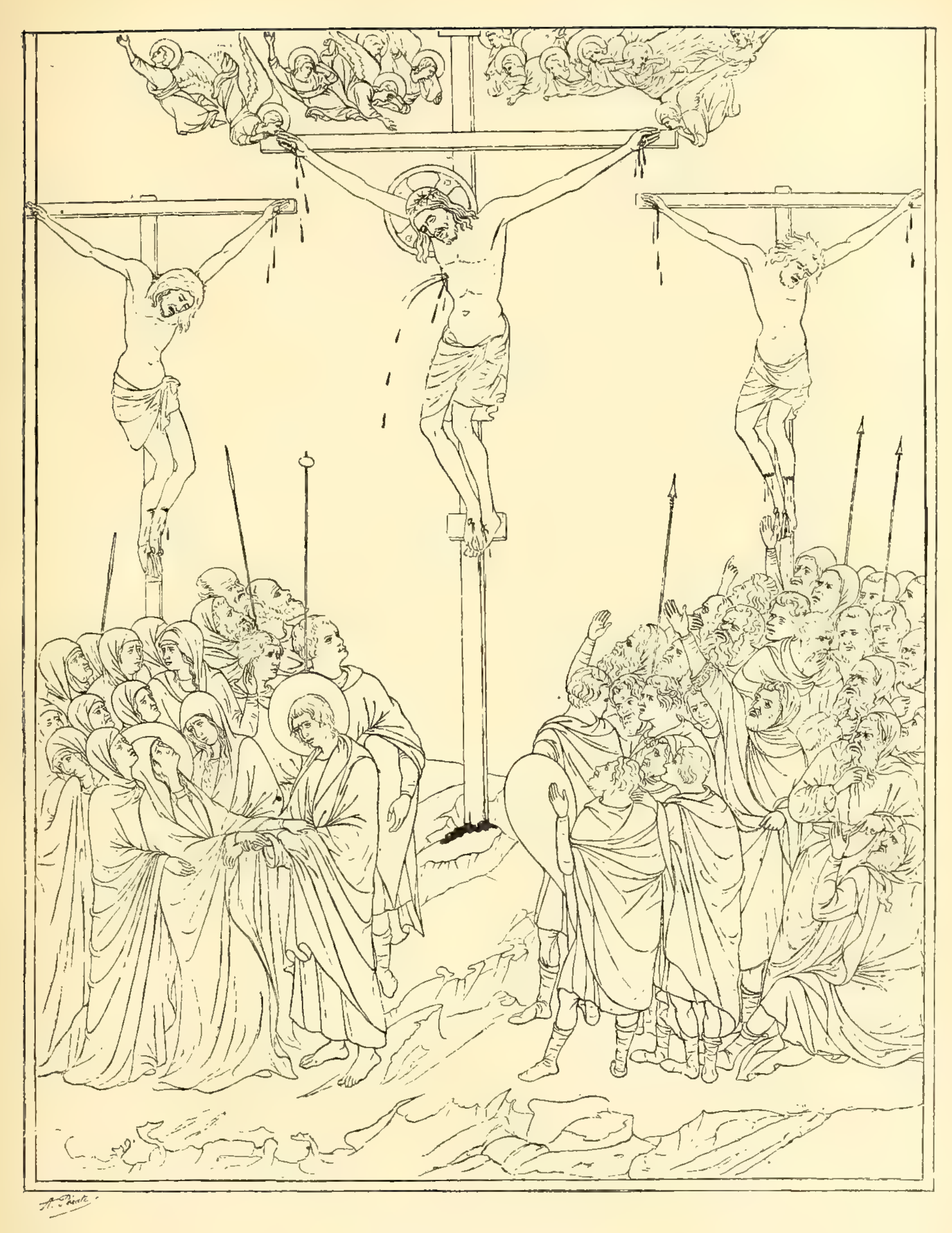
Le Messager : « O dame ! hâte-toi, et viens à son aide. Ils ont craché au visage de ton Fils, et la foule l'entraîne d'un lieu à l'autre : chez Pilate ils l'ont mené. »

La Vierge : « O Pilate, ne fais point tourmenter mon Fils ! car je puis te montrer comme on l'accuse à tort... »

La Foule : « Crucifiez-le ! crucifiez-le !... »

Le Messager : « Madame, voici la croix que le peuple amène, et sur laquelle la vraie lumière doit être élevée. »

1. Ozanam, *Les Poètes franciscains en Italie*, p. 233. — Jacopone, III, 12 (éd. de 1617).



LE CRUCIFIEMENT, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable de Sienne.)

La Vierge : « O croix, que vas-tu faire? Tu m'ôteras mon Fils! Et que lui reprocheras-tu, puisqu'en lui le péché n'est pas ?... »

Le Messager : « Madame, voici qu'on lui saisit la main, et que sur la croix ils l'ont étendue ; ils la fendent d'un gros clou, tant ils ont enfoncé le fer. Maintenant, c'est l'autre main qu'ils prennent ; ils l'étendent sur la croix, et la douleur s'embrase à mesure qu'elle se multiplie. Madame, le moment est venu de percer les pieds ; on les cloue au bois, et tout le corps se rompt. »

La Vierge : « Et moi, je commencerai le chant funèbre. O Fils qui fus ma joie! Qui a tué mon Fils ?... Ils auraient mieux fait de m'arracher le cœur... Mon Fils, l'âme s'est échappée de tes lèvres... O mon Fils blanc et blond, mon Fils au doux visage, ah! par quelle raison le monde a-t-il voulu ton opprobre et ta mort? Fils admirable et cher, Fils de la femme désolée, ah! que ce peuple t'a traité méchamment! Et toi, Jean, mon nouveau fils, ton frère est mort. Ah! j'ai senti la pointe du glaive qui me fut prophétisé !... »

Le Crucifiement devait être, au revers du grand retable, le point central des histoires de la Passion ; aussi bien y occupe-t-il, au milieu de la zone supérieure, un espace à peu près quadruple des autres compartiments. Je ne vois, aux origines de l'art italien, que deux peintures comparables à celle de Duccio, mais à la vérité antérieures de plus d'un demi-siècle ; ce sont les deux fresques peintes par Giunta et ses élèves au transept de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise. Ces compositions grandioses, malheureusement presque détruites aujourd'hui [1], groupent autour du Crucifié gigantesque la foule des Juifs, les soldats, les saintes Femmes qui font des gestes violents et tourmentés. Les anges désolés tourbillonnent dans les airs autour de leur Roi expirant, et recueillent en des calices le sang de ses mains et de son côté. Giotto, dans son Crucifiement de l'Arena, s'est évidemment inspiré des fresques d'Assise ; il les a épurées, simplifiées, rendues plus humaines, non sans quelque froideur peut-être. Il y a heureusement introduit l'épisode des soldats qui se disputent la tunique du Christ. Giunta avait prosterné devant la croix un saint François plein de tendre compassion ; Giotto a eu l'idée d'y agenouiller la Madeleine, ses cheveux dénoués la couvrant de leurs ondes ; idée à la fois mystique et pittoresque, dont les maîtres de la

1. Une de ces fresques a été photographiée par Alinari, n° 15,719, sous le nom de Cimabue. Il y avait encore, dans la nef supérieure, une troisième fresque représentant le Crucifiement ; il n'en subsiste que de faibles débris.

Renaissance feront leur profit. Duccio a négligé ces éléments du drame, tout en le développant avec une ampleur nouvelle (il n'y rassemble pas moins de cinquante figures, sans compter le chœur d'anges éplorés qui plane au dessus de la Croix). Aussi bien est-ce là désormais un des caractères distinctifs de l'art siennois et de l'art



LA DESCENTE DE CROIX, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable de Sienne.)

florentin : l'importance donnée au drame de la Croix. Chez les peintres siennois issus de Duccio, il aura une place prépondérante, ce sera vraiment le sujet fondamental de l'art chrétien : que l'on songe aux colossales compositions des frères Lorenzetti dans la basilique inférieure d'Assise et au Campo Santo pisan. Dans les Calvaires florentins, qui procèdent en somme de l'œuvre de Giunta, les larrons sont omis, le Christ se dresse seul sur la Croix. Duccio, instruit par les miniatures grecques, ne pouvait négliger les deux larrons. Ils sont

aux côtés du Christ, cloués à des croix moins grandes, les jambes rompues. Au milieu, sur le fond d'or, se détache le corps très blanc et très pur de Jésus. Sa tête douloureuse, couronnée d'épines, s'incline vers la droite ; un jet de sang et d'eau jaillit de son flanc ouvert. Les anges, discrètement groupés au sommet du tableau, ne troublent point par leur vol désordonné le recueillement de la scène[1].

Sur le roc du Calvaire, la Vierge est debout, mais prête à s'évanouir ; *stabat Mater dolorosa*. La Madeleine et une des saintes Maries soutiennent son corps fléchissant, tandis qu'elle lève un regard désespéré vers la tête si chère que la mort vient d'atteindre ; ses mains frémissantes s'appuient aux bras de saint Jean. Cela est profondément senti, simplement exprimé. De l'autre côté, c'est une troupe un peu confuse, mais bien vivante, de Juifs et de soldats qui discutent, qui raillent, qui méditent. Car c'est avant tout une scène naturelle et vraie que Duccio a voulu créer ; aussi bien, tout en se conformant sans doute à la vieille tradition chrétienne, il a soigneusement proscrit les détails symboliques pouvant égarer l'attention, jusqu'à cette tête de mort, la tête d'Adam, que Giotto lui-même dissimule au pied de la Croix.

Restent six compartiments, où le génie de ce grand peintre apparaît dans la perfection de sa noblesse et de sa pureté. Quelle langueur et quelle tendresse dans cette Descente de Croix ! quels cris de douleur et quels gestes respectueux dans cette Mise au Tombeau ! Ici nous pouvons noter encore une distinction entre les traditions siennoise et florentine. Giotto, suivi par les florentins du XIV[e] siècle, n'a représenté, parmi les scènes de la Passion, ni la Descente de Croix, ni la Mise au Tombeau ; il les a remplacées par la Pietà, la dramatique lamentation des saintes Femmes et des disciples entourant le Christ mort. Duccio a négligé la Pietà, qui n'est introduite dans l'école siennoise que par Ambrogio Lorenzetti. — La Descente aux limbes, d'après l'Évangile de Nicodème, que reproduit la Légende Dorée, appartient aux seuls siennois, et Duccio l'a traitée avec une fidélité parfaite aux règles byzantines. — L'ange qui montre le Sépulcre vide aux saintes Femmes est d'une beauté inoubliable. — Jésus ressuscité, apparaissant à la Madeleine dans un paysage rocheux et désert (Giotto a médiocrement traité le *Noli me tangere*), puis vêtu en pèlerin, et suivant les disciples qui l'invitent à

1. L'ingénieuse idée du deuil des anges est déjà indiquée en de très anciens évangéliaires grecs.

entrer dans Emmaüs, est d'une douceur sereine qui semble annoncer Orcagna et l'Angelico.

Les cinq compositions du gradin, où sont représentées les apparitions successives du Christ ressuscité aux apôtres, bien que traitées avec la même sévérité d'ensemble, la même étude scrupuleuse de l'expression, ne sont pas exemptes de monotonie; la meilleure et la plus significative me paraît être l'Incrédulité de Thomas [1].

Tel est ce grand poème chrétien. On n'en saurait trop louer les qualités incomparables; mais si, au lieu de l'analyser par le menu, je l'embrasse d'un coup d'œil d'ensemble, je ne puis m'en dissimuler les graves lacunes. Très complet, trop complet même en certaines parties, il laisse voir par ailleurs des oublis inexplicables. Dans la petite chapelle de l'Arena, je me sens absolument satisfait par l'heureux développement des histoires évangéliques, je suis sans le moindre effort les intentions si claires et simples de Giotto; devant l'œuvre de Duccio, je m'égare, je me demande pourquoi tel sujet, et non pas tel autre. Aucune des histoires charmantes de l'enfance de la Vierge ne s'y retrouve; l'histoire même de la naissance du Christ y manque de son habituel prologue, le Mariage de Marie, l'Annonciation, la Visitation [2]. Des Noces de Cana jusqu'à l'Entrée à Jérusalem, la

1. La plupart de ces dernières compositions sont très conformes aux règles prescrites par le Guide byzantin de la peinture. En voici quelques exemples :

La Descente de Croix. « Montagnes. La Croix fixée en terre, et une échelle appuyée sur la Croix. Joseph monte en haut de l'échelle, tient le Christ embrassé par le milieu du corps, et le descend. Au bas, la sainte Vierge debout. Elle reçoit le corps dans ses bras, et en baise le visage. Derrière la Mère de Dieu, des femmes portant des parfums. Marie-Magdeleine prend la main gauche du Christ et l'embrasse... Nicodème s'incline et arrache les clous des pieds du Christ à l'aide de tenailles... »

L'Apparition de l'ange aux saintes Femmes. « Le tombeau ouvert. Sur le couvercle est assis un ange vêtu de blanc; d'une main il tient un sceptre, de l'autre il montre le linceul et le suaire dans le fond du tombeau. Femmes apportant de la myrrhe; elles tiennent des vases dans leurs mains. »

L'Incrédulité de Thomas. « Une maison, et le Christ au milieu. La main droite en l'air, il relève son vêtement avec la gauche, et découvre la plaie de son côté droit. Thomas se tient près de lui avec crainte, mettant une main dans le trou de la plaie, et de l'autre tenant un cartel où il est dit : « Mon Seigneur et mon Dieu. » Les autres apôtres tout autour, dans l'admiration. » (*Guide de la peinture*, trad. par Paul Durand, p. 197-203.)

2. Il est vrai que la National Gallery de Londres possède trois petits panneaux attribués à Duccio, dont les dimensions concordent assez bien avec celles du retable. Le premier, l'Annonciation (n° 1139 du Catalogue), représente la Vierge debout

série s'interrompt brusquement; rien ne nous retrace les miracles ni les prédications du Christ. Cela peut s'expliquer du reste, si l'on admet que Duccio n'a voulu que célébrer les joies et les douleurs de la Vierge; mais, s'il a traité la Passion avec une fidélité scrupuleuse, pourquoi n'a-t-il point conclu la vie glorieuse du Christ par son Ascension? et pourquoi oublier l'Assomption de la Vierge, puisqu'il étudiait si tendrement les épisodes de sa mort?

On ne peut donc point considérer l'œuvre de Duccio comme une illustration suivie des Évangiles, au même titre que les fresques de Giotto dans la chapelle de l'Arena, ou que les petits panneaux de Fra Angelico provenant de la sacristie de l'Annunziata, et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Mais elle leur est peut-être supérieure par son exécution parfaite et son style soutenu. Chacun de ces tableaux, pris à part, peut supporter la plus minutieuse analyse. La peinture à la détrempe repose sur une préparation verdâtre, qui transparaît parfois dans les chairs. Sur le fond d'or sont burinées les auréoles; deux traits à la pointe et une étroite bande de couleur sombre encadrent chaque panneau. Les figures sont dessinées avec une science remarquable des proportions, les mains et les pieds détaillés avec sûreté et délicatesse [1]. Les draperies sont belles, de plis amples et harmonieux; c'est seulement dans les derniers tableaux que le Christ est revêtu (pour caractériser sa vie glorieuse) d'une robe à stries d'or, copiée des miniatures et des mosaïques byzantines, et d'aspect peu agréable. L'architecture, où s'allie la nouveauté gothique aux réminiscences de l'antiquité, paraît copiée sur nature : la cour où saint Pierre se chauffe avec les gens du grand-prêtre, est bien d'un palais siennois de la fin du XIIIe siècle; et l'on pourrait sans exagération découvrir dans ce retable un premier rudiment de

sous un portique de cloître, et saluée par l'Ange, également debout. Mais cette Vierge n'a plus l'aspect délicat et jeune que lui prête le retable siennois; c'est une forte matrone, telle que la peindra Ambrogio Lorenzetti, auquel je suis tenté d'attribuer, comme œuvre de jeunesse, cette composition et la suivante (n° 1140), qui nous montre Jésus guérissant deux aveugles, dans le décor pittoresque d'une vieille place de Sienne. Les deux panneaux ont été achetés en 1883 à M. C. Fairfax Murray. Un troisième, sur fond d'or, comme les précédents, apporté en 1891 par M. Robert H. Wilson, paraît certainement de la main de Duccio; mais je ne crois guère possible de le rattacher au grand retable. Enfin, d'après M. Cavalcaselle, il y aurait eu, à Cologne, dans l'ancienne collection Ramboux, un autre panneau avec la Prédication de saint Jean-Baptiste.

1. Le P. della Valle avait déjà noté ce rare mérite : « Giotto sicuramente non disegnò cosi li piedi, ne li posò cosi bene. » (*Lettere senesi*, t. II, p. 73.)

paysage, qui se développera bientôt, de façon magnifique, dans les œuvres des Lorenzetti. Ce qui caractérise surtout Duccio, c'est un sens très fin de la beauté et de la jeunesse. Il a créé un type idéal que conserveront, sans pouvoir l'embellir, ses élèves siennois; personne après lui, sauf peut-être Simone, n'a donné un pareil charme aux



APPARITION DE L'ANGE AUX SAINTES FEMMES, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable de Sienne.)

figures féminines. Les yeux très doux et allongés, dont le regard a une tendresse extrême, le nez grec droit et fier, le pli léger du coin des lèvres, le menton énergique, l'ovale harmonieux du front et des joues, cette fleur de jeunesse qu'il donne à la Vierge, aux saintes et aux anges, nul n'en aura mieux que lui le secret. La vigueur florentine paraît souvent brutale auprès des suavités siennoises. Et, en même temps, Duccio sait exprimer la vie la plus intense dans ses extraordinaires petites figures de prophètes et d'apôtres, chacun

gardant son caractère traditionnel, dans ces têtes de prêtres juifs dissimulant leur haine sous leurs épais sourcils et leur large barbe blanche, même dans ces profils de populace, où il n'a jamais tenté, comme Giotto, la parodie de la hideur. En s'appuyant sur l'iconographie byzantine, il a créé une iconographie nouvelle, qui s'imposera aux prochains cycles de fresques, de Simone et des Lorenzetti jusqu'à Berna et à Taddeo di Bartolo. L'excellent M. Mussini, qui fut à l'Académie de Sienne un directeur si instruit et si bienveillant, m'a raconté qu'il avait vu Ingres s'émouvoir, s'écrier d'enthousiasme, comme on lui présentait les calques des tableaux de la Passion : c'était, à ses yeux, la révélation d'une peinture où germait la Renaissance, d'une peinture expressive et vivante comme les belles œuvres gothiques, mais qui revêtait ce sens de la vie d'une noblesse, d'une austérité toutes classiques [1].

Je ne veux point entreprendre, après M. Cavalcaselle, un catalogue des peintures de Duccio [2]. Triptyques ou polyptyques avec la Vierge triomphante, des saints, des prophètes, des apôtres, de petites scènes évangéliques, tels que les délicats panneaux de l'Académie de Sienne, ou que le charmant petit retable ayant appartenu au prince Albert d'Angleterre, et que Thoré admira, en 1857, à l'Exposition de Manchester [3], il subsiste bien une quinzaine de ces peintures, dont les Musées de Londres et de Berlin sont seuls, après Sienne, à posséder des exemplaires. Le plus beau de ces retables, malheureusement décoloré et rongé par la poussière, est oublié dans la chapelle de l'hôpital à Santa Maria della Scala, de Sienne [4]. Il comprend deux séries de compartiments, ceux du bas réunissant saint Jean-Baptiste et saint Jean Évangéliste, sainte Agnès et sainte Madeleine aux côtés de la Vierge qui serre l'Enfant Jésus dans ses bras, ceux du haut présentant dix demi-figures de prophètes et de patriarches. Ce retable,

1. Ces compositions de Duccio ont été reproduites plus d'une fois. Les calques, gravés par Bartoccini, ont été publiés par Émile Braun (Rome, 1847). Förster, dans ses *Denkmale Italienischer Malerei* (vol. I[er], pl. 18, 19 et 20), reproduit au trait la Mise au tombeau, les Pèlerins d'Emmaüs et la Pêche miraculeuse. L'édition illustrée du *Jésus-Christ* de Veuillot (Didot, 1875) renferme une chromolithographie du Crucifiement (p. 304).

2. Il faut cependant ajouter au catalogue de M. Cavalcaselle, outre les panneaux de Londres et de Berlin, un retable de l'Académie de Sienne, avec douze demi-figures de saints, d'une puissante exécution.

3. Voy. *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, par W. Burger, Paris, Renouard, 1857, p. 21.

4. Un cartel, sur le cadre, l'attribue à Matteo di Giovanni, ce qui est absurde.

que Rio a remarqué et loué comme il convient, doit avoir été peint peu de temps après le grand tableau du Dôme, dont il reproduit de très près plusieurs figures, entre autres l'exquise sainte Agnès.

On a fort justement observé de Fra Angelico que dans ses plus grandes œuvres il avait porté un art de miniaturiste. On en peut dire autant de Duccio; et, bien qu'il n'existe pas de miniatures qui soient évidemment de sa main, comme il y en a de la main de Simone ou des Lorenzetti, on ne peut douter qu'il se soit formé dans la pratique de l'enluminure. Il en a les procédés, il en a l'attentive minutie et la souple délicatesse. La miniature, bien mieux que la fresque, se prête à l'étude très fine du sentiment; c'est un instrument d'observation patiente. Duccio en a développé les qualités subtiles, et, ce qui est merveilleux, il a introduit le plus grand style en des cadres si restreints. Serviteur fidèle des traditions chrétiennes, dessinateur zélé, orfèvre plus encore que coloriste, à bien des points de vue Duccio est donc, si l'on veut, un artiste byzantin; mais c'est aussi, par l'émotion, par le sens dramatique, un maître de la même race que Giotto; ces compositions qu'il trouvait presque faites, mais trop souvent froides et banales dans les manuscrits grecs, il leur a donné la vie, il les a incorporées au génie italien. Honorons celui qui le premier montra au peuple dévot de Sienne, avec une vérité due à l'instinct du cœur aussi bien qu'à l'étude, le charme de la Madone jeune et souriante, et l'infinie souffrance de Jésus crucifié.

ANDRÉ PÉRATÉ.



EXPOSITION DES PORTRAITS

DES

ÉCRIVAINS ET JOURNALISTES DU SIÈCLE



L'idée était bonne, même excellente, on assure, pour la curiosité où les écrivains tiennent le public chez nous ; tout au plus eût-on pu craindre que l'exposition nouvelle ajoutée à tant d'autres n'amenât une satiété et un désintérêt. Depuis les « Portraits du Siècle », qui avaient si bien servi la question d'art, trop de sociétés bienfaisantes avaient joué de la même corde. C'est, comme on sait, une tendance ordinaire de l'esprit moderne ; une réussite, une originalité quelconque, provoquent la copie ; la conséquence fatale est le désagrément de retrouver le même plaisir à intervalle rapproché. Là est peut-être la raison logique du détachement peu douteux où les amoureux de ces choses tiennent les manifestations récentes, et les réflexions formulées à chaque nouvelle promesse : Comment, encore !

Encore des têtes d'hommes amassées en hâte, recueillies un peu partout, difficilement obtenues lorsqu'elles sont de premier ordre et classées, imposées au contraire lorsqu'elles n'ont ni la note de curiosité et d'intérêt, ni la qualité supérieure d'œuvre impeccable. C'est tout le point faible de ces histoires. L'idéal eût été de grouper surtout des écrivains du siècle, en cherchant les portraits venus de bon lieu, et point les « ordinairetés » modèle et peintre l'un portant l'autre. On dira que les médiocres font repoussoir aux meilleurs ; on ne le voit que trop. Cinquante toiles triées sur le volet, où l'on n'eût admis que le chef-d'œuvre, eussent intéressé plus que le tas vraiment un peu enfantin de portraitures baroques, sensationnelles, peu vraies dont le catalogue dépasse mille articles. Même on ne craint pas de le dire, au risque de provoquer des railleries et de se faire taxer d'archéologue, la partie rétrospective amuserait extrêmement, si on l'eût mieux soignée. Ce sont les effigies anciennes qui ont dans l'instant le plus gros public. Les modernes ont été vues et revues cent fois, elles donnent l'impression de ces figurants de théâtre trop peu nombreux et qui repassent sur la scène pour faire illusion. Quant aux œuvres toutes modernes, bâties d'impressions et de morbidesse, on les voit traduire le plus souvent des figures embryonnaires, non classées encore, et qu'on s'étonne un peu de voir en si bonne place, quand tant d'autres et des meilleures ne s'y rencontrent pas.

D'autres critiques ont été formulées. On s'accorde à trouver extrême le déploiement des médaillons de David d'Angers que l'on connaît de trop et dont les moulages et les photographies couvrent le monde. Et d'ailleurs installés comme ils sont, en plate-bande, on les regarde à peine. Il s'ensuit qu'un écrivain-journaliste de la taille de Jules Janin tient dans l'exposition la place un peu restreinte d'une soucoupe, quand de moindres seigneurs occupent deux mètres carrés de la cimaise et s'imposent. Je ne parle même pas de Bertin l'aîné, représenté seulement par un petit portrait de Fabre en 1804, alors qu'il existe en certain endroit un morceau capital d'Ingres. Tant pour la valeur de l'homme que pour celle de l'œuvre, le portrait de Bertin par Ingres devait être là.

Ces réserves une fois faites, il convient de ne point s'éterniser en remarques faciles et jusqu'à un certain point oiseuses puisque l'exposition jouit d'un plein succès près des artistes et des gens du monde. Les organisateurs ont eu de sérieuses difficultés à vaincre, car dans l'espèce il est rare d'atteindre le but idéal qu'on s'était proposé. Depuis les « Portraits du Siècle », les collectionneurs ont souffert

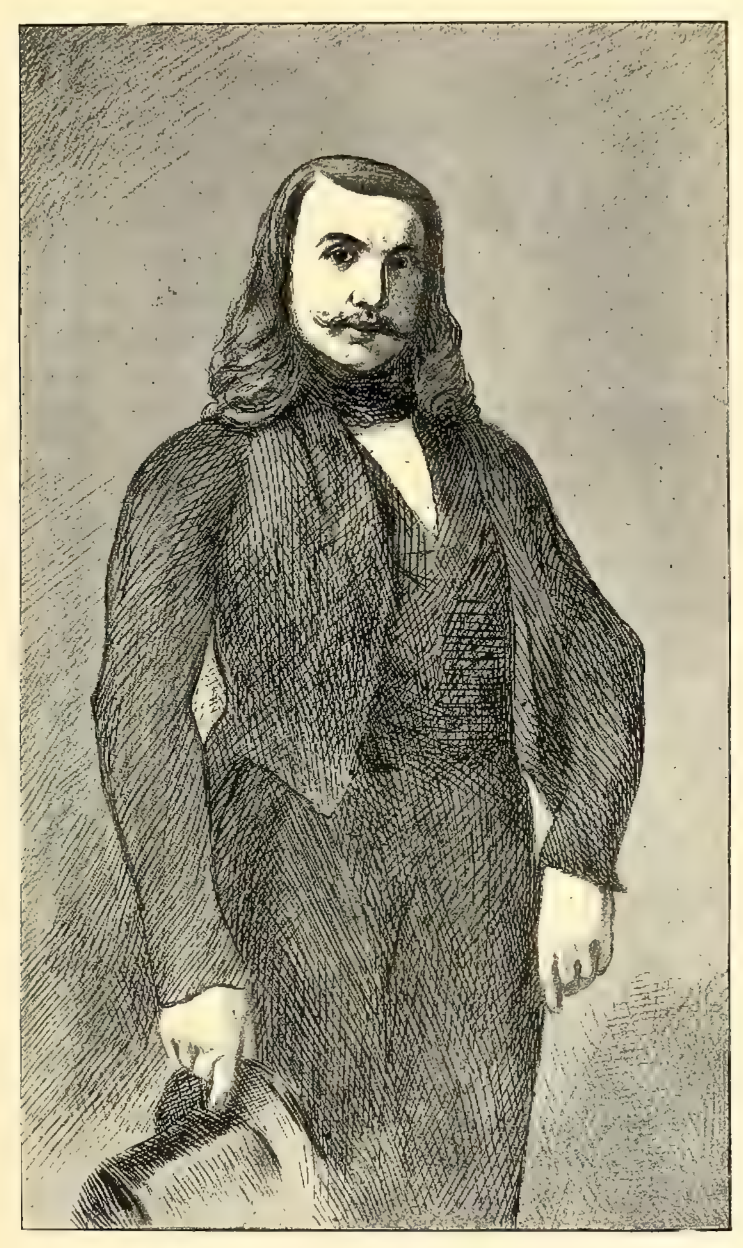
de trop de réquisitions; ils s'y prêtent aujourd'hui de moins bonne grâce; certains même s'y refusent absolument. Et puis l'iconographie est une science qui ne s'apprend point du jour au lendemain. On peut avoir une bonne volonté de premier ordre et s'embarrasser sur des riens, ignorer les bons coins, les prêteurs obligeants, les possesseurs de raretés. On accepte alors au petit bonheur les offres intéressées, on sacre « écrivain » le personnage qui ne s'oublie pas, au grand risque de cacophonie et de mécomptes.

*
* *

Ce qui frappe dès l'abord, c'est la disparité de nombre entre la partie rétrospective et la partie moderne. Sur cette dernière on pourrait imaginer que les écrivains furent entre 1793 et 1840 d'une rareté insigne; la vérité est autre. Ceux qui sont restés, que nous reconnaissons encore sous ce titre, ont une possession d'état dûment établie, ils sont l'aristocratie de leur métier, d'où leur Olympe restreint. Ils ont subi le tassement logique, ils se sont émondés; quand on prononce leur nom, chacun acquiesce. Ils amusent, parce qu'on sait d'eux mille anecdotes devenues classiques et que leurs traits ont été popularisés. Revoir les originaux, pris sur nature, et que les traductions ont souvent abîmés, procure aux dilettanti une de ces sensations qui ne s'expriment guère. Là-bas est une Mme d'Abrantès peu connue, habillée à la mode du premier Empire, peinte par J. Doré en 1812. L'œuvre n'est point de belle envolée. C'est au plus juste une de ces portraitures ratatinées, revêches, qui étaient, au moment de la campagne de Russie, la note mondaine comme sont pour l'instant les toiles de La Gandara ou de Blanche. Mais voilà la Mme d'Abrantès « vivant ses mémoires », Gavarni nous la montrera plus tard quand elle les écrira, et la comparaison n'est point si inutile. Ici le masque est spirituel, il est mutin, il est de cour; celui de Gavarni sera de la personne âgée ayant versé dans la littérature. L'une se tient et s'observe; l'autre est écervelée et bohème. Doré nous dit la personne futée, Gavarni la dame ruinée qui met au Mont-de-Piété son argenterie pour donner une soirée.

Mais, en vérité, si Mme d'Abrantès est là, pourquoi a-t-on oublié Mme de Genlis, même en gravure? Y eut-il jamais femme auteur plus populaire, plus peinturlurée, gravée, lithographiée, que celle-là? Si l'on expose Sarah Bernhardt comme « autoress », Mme de Genlis ne peut guère être omise; tant vaudrait oublier Delphine Gay ou George

Sand. Je ne fais aucun rapprochement littéraire, je parle seulement



THÉOPHILE GAUTIER, PAR AUG. DE CHATILLON (1839).

(Collection de Mme Judith Gautier.)

de la réputation. Et Mme de Duras, auteur d'*Ourika*, un des succès de la Restauration, et Mme de Bawr, dont Crespy de Prince nous a

gardé une si délicieuse frimousse; même si l'on y réfléchit, pourquoi pas aussi Mme Lebrun-Vigée qui nous a laissé d'amusants mémoires, dont les éditions ne se comptent plus? On dit ces noms en courant, mais si l'on cherchait bien!

Sans doute, on n'a passé ni Marat, ni Robespierre, deux écrivains discutables, encore que citoyens fort civiques, ni non plus Fabre d'Églantine, attribué à Prud'hon un peu à la légère, ni Lameth, ni Chaumette. Mais alors pourquoi passer sous silence d'autres journalistes autrement féconds et moins terribles, le bon La Mésangère, par exemple, créateur des journaux de mode, littérateur modeste et érudit, qui a lancé une idée au moins sans gêner personne? On aperçoit assez par ces omissions combien les organisateurs ont eu de difficultés à vaincre, lesquels n'ont pas réuni tant de portraits faciles à trouver et se sont vus encombrer de contemporains, dont une simple photographie eût amplement payé le mérite.

Si nous limitons à la Restauration la première escouade des écrivains du siècle, nous n'avons en véritables œuvres que dix ou douze portraits au plus, dont seraient le Rabaut-Saint-Étienne, peint par David, l'Abbé Grégoire, étudié sur nature par le même pour le *Serment du Jeu de paume*, esquisse fort serrée, très intéressante, aujourd'hui en la possession du peintre Jean Gigoux, le grand collectionneur. Il y faudrait joindre le Ducis de Gérard, le Chateaubriand de Paulin Guérin, largement touché dans un paysage alpestre, lequel donne une réplique heureuse à celui de Girodet-Trioson. Entre les deux peintres, c'est un débat à qui saura le mieux idéaliser son modèle. Assurez-vous que Chateaubriand ne fut jamais le joli homme rêvé par l'un et par l'autre. Sous Napoléon, les artistes avaient appris le mensonge; ils arrangeaient les héros de l'épopée, les faisaient mieux que nature et transportaient aux moindres leurs moyens factices. Il y a lieu toutefois de décerner la palme à Guérin, et c'est précisément cette effigie construite de brio, jetée sur la toile, que les graveurs n'ont point connue. Lorsqu'une estampe nous montre le Chateaubriand des *Martyrs* ou des *Natchez*, c'est à Girodet qu'elles empruntent leur bonhomme échevelé, romantique, la main dans le revers du gilet comme Bonaparte à Iéna. Nous ne connaissons l'homme que par Girodet, il eût gagné à nous venir de Guérin ; il faut remercier M. le comte de Chateaubriand de nous avoir offert ce régal, en contribuant à une bonne œuvre.

Comme antithèse à l'écrivain royaliste, nous nous heurtons au Paul-Louis Courier de Vigneron. C'est le catalogue qui nomme

Vigneron, mais il eût été plus juste de mentionner Hersent, que Vigneron a simplement copié et amolli dans une transcription falote. Tout pareillement Delphine Gay, aussi portraiturée par Hersent, subit les adaptations de Mme Amélie Leduc; les connaisseurs ne s'y tromperont pas. Hersent n'était point un maître classé; sa facture est étroite et sa pratique assez mince, mais il avait encore le souci des ressemblances, le soin des poses, la recherche très subtile de certaines galanteries dont les femmes jolies lui savaient un gré infini. Mme de Girardin préférait cette figure d'elle à toutes les autres; on l'y voyait en Muse papillotée, le menton sur la main, découvrant un joli bras rond, gentiment poétisée et inspirée. L'original est à Versailles, où il ne produit aucun effet; il fallait en vérité que l'exposition des écrivains lui ramenât l'intérêt et forçât les pèlerinages qu'on ne va pas manquer de faire tout à l'heure.

Voyez le retour des choses! Dans la cohue des littérateurs du siècle, Delphine Gay ne tient qu'une place secondaire; au temps de sa jeunesse et de ses grands succès, on eût fait rire de lui prédire cette médiocrité. Un temps fut où il n'était question que d'elle, et La Mésangère l'en savait agréablement railler. Que le roi Charles X distribuât les récompenses au Musée, il avait devant lui à la première place une personne fort voyante en ses atours, très entourée, et comme il était extrêmement myope il demandait à Sosthène de La Rochefoucauld : «Qui est donc cette charmante?» La Rochefoucauld répondait : «Mlle Delphine Gay, sire. — Ah ! — Elle va dire des vers, sire. — Ah ! » Dans toutes les fêtes, aux bals de l'Hôtel de Ville, au Grand Vermeil, la même personne blonde était là assise, toute prête, provoquant de ses plumes et de ses coques les regards du vieux roi. Il faisait la même demande, on lui retournait la même réponse et il poussait des ah! de plus en plus agacés. Un jour il est à la chasse, il pontifie, la bête bat l'eau et le grand veneur prend les ordres pour servir le cerf. Une dame est là. « Qui est cette dame? — Mlle Delphine Gay, sire! — Elle va dire des vers? — Oh! je ne pense pas, sire. — En tout cas, priez-la d'attendre la curée... »

Elle, et surtout Mme de Staël n'ont pas dans l'exposition la place que leurs contemporains eussent faite à toutes deux. C'est peu que la toile prêtée par M. le duc de Broglie pour donner à Mme de Staël le rang occupé par elle dans notre littérature. On eût aimé à revoir *Corinne*, fût-ce la copie autrefois donnée par le prince Henri de Prusse à Mme Récamier; puis l'auteur de l'*Allemagne;* enfin, la dame de Coppet, envahie par les emphases d'une maturité robuste.

Qu'on se contente d'un médaillon de David d'Angers pour le duc de Bassano, ou d'un buste de Canova pour Alexandrine Bonaparte, écrivain de hasard, ceci est de stricte justice; mais, au prorata des gloires, Mme de Staël eût mérité trois ou quatre effigies d'époques diverses. Et il y en a, il y en a de dessinées, de gravées, depuis le physionotrace de Quenedey, qui la présente en sa belle jeunesse, jusqu'à cette lithographie anonyme et si amusante, où Corinne a laissé sa toque pour une simple capote bourgeoise. Le groupement hâtif de ces portraits nous laisse donc espérer mieux une autre fois pour la partie rétrospective. Nous eussions souhaité retrouver là les portraits de Lantier, auteur du *Voyage d'Amour*, peint par Joseph Ducreux, celui de Pierre Lebrun, peint par le même, et qui ne figure ici que dans un médaillon de David d'Angers. De Ducreux toujours il y avait le La Chabaussière, Étienne Méjean, tous deux hommes de lettres, autrefois estimés, aujourd'hui oubliés; mais s'en est-on toujours tenu à l'aristocratie dans la circonstance? Et le Charles Nodier de Paulin Guérin? Le Lamennais du même? Le Walkenaër d'Ingres? La Mme de Staël de Mme Vigée-Lebrun? Le Bouilly de Robert Lefebvre? Même je demanderai humblement pourquoi l'oubli de la reine Hortense, aussi littérateur dans son genre que Sarah Bernhardt dans le sien, et dont les portraits n'eussent point déparé l'ensemble. Et le Ducray-Duminil de Serangeli? Faute de mieux, on eût pu obtenir des photographies de quelques-unes de ces œuvres. Cela eût été la perfection, laquelle n'est pas de ce monde; moi-même qui parle et qui critique, aurais-je fait mieux que les organisateurs?

*
* *

Le milieu du siècle fournit un bon nombre d'éléments curieux, avec en plus certaines œuvres cotées dont plusieurs ont été vues en d'autres endroits ces années dernières. Et cependant ni le règne de Louis-Philippe ni celui de Napoléon III n'ont été féconds ni très heureux dans la matière. Du moins, les écrivains ne tentaient point autant les artistes; Ingres, qui n'aimait pas les publicistes de son temps, s'est rarement donné la peine d'en dessiner quelqu'un dans ses inimitables croquis à la mine de plomb qui, mieux que la peinture, lui ont donné une des premières places de l'École française. Je ne reparlerai pas de Bertin, qu'on eût dû avoir là coûte que coûte, et mettre à la place d'honneur; à défaut de ce morceau de choix, on s'est rabattu sur le pauvre M. Delécluze, comme on eût pris Walke



Th. Chasseriau del. Héliog. G. Petit

ALEXIS DE TOCQUEVILLE

Imp. Eudes et Chassepot

naër, si l'on avait connu le lieu de sa retraite. En revanche on nous montre un dessin fort délicat de Chassériau représentant Alexis de



STENDHAL (HENRI BEYLE), PAR SODERWACK.

(Collection de M. P.-A. Chéramy.)

Tocqueville au beau moment de sa carrière, traité en ami par son peintre; une tête fine un peu niaise, avec ce juste point de pseudo-aristocratie cherchée dans la coupe des cheveux, la taille des favoris,

le port du lorgnon, ce que « ceux » d'alors estimaient le supérieur bon genre, et jugeaient les meilleures façons. Vis-à-vis du Delécluze un peu bourgeois et bon enfant de M. Ingres, Alexis de Tocqueville paraît d'une classe différente d'écrivains, autrement muscadine et apprêtée. Plus tard Daumier raillera M. de Tocqueville sur ce fameux lorgnon toujours balancé à bout de doigt, « ce qui lui permettra *peut-être* de voir plus clair dans les affaires étrangères ». Chassériau s'est contenté de le laisser pendre nonchalamment.

Les romantiques n'ont point là une grande situation. Il semble qu'on ait dédaigné la plupart d'entre eux. Le seul vrai de la pléiade serait bien ce Théophile Gautier que le catalogue dit une œuvre anonyme, et qui fut peint en 1839 par Auguste de Châtillon, le célèbre auteur de la *Levrette en pal'tot*. Ceci est le portrait-type d'une époque. Théophile Gautier y porte la crinière étrange des Jeune-France, dont certains naïfs d'aujourd'hui tentent la résurrection.

« Vous êtes mon lion superbe et généreux », disait doña Sol en caressant Hernani. Paraître un lion, tout le rêve des poètes romantiques! Jérôme Paturot a quelque peu ridiculisé la tendance; J.-J. Granville, le dessinateur malicieux, en a donné la satire très mordante parmi ses croquis des *Animaux peints par eux-mêmes*. Au moment précis où Châtillon *léoninait* le bon Théophile, la sottise de ces perruques était fort goûtée. Cela plaisait aux femmes romanesques; l'homme ainsi coiffé se nommait Arthur dans les ballades, et quelque châtelaine laissait courir ses doigts dans les boucles superbes de son seigneur dompté.

Entendez ce que Théophile Gautier dit de son portrait : « Deux ou trois de mes camarades, voyant que je devenais tout à fait ours et maniaque, se sont emparés de moi et se sont mis à me former. Ils ont fait de moi un *Jeune-France* accompli. J'ai un pseudonyme très long et une moustache fort courte. J'ai dans les cheveux une raie à la Raphaël. Mon tailleur m'a fait un gilet délirant. Je parle art beaucoup de temps sans ravaler ma salive, et j'appelle bourgeois tous ceux qui ont un col de chemise. Avant-hier, je me suis grisé d'une façon tout à fait byronienne, j'en ai encore mal à la tête. » Ce fut là le travestissement choisi pour manifester à *Hernani*. « Dès une heure de l'après-midi, les innombrables passants de la rue Richelieu virent s'accumuler une bande d'êtres farouches et bizarres, barbus, chevelus, habillés de toutes façons, excepté à la mode, en vareuse, en manteau espagnol, en gilet à la Robespierre, en toque à la Henri III, ayant tous les siècles et tous les pays sur les épaules et sur la tête, en plein midi.

Les bourgeois s'arrêtaient, stupéfaits et indignés! » Le portrait de Châtillon fait revivre toute cette époque; il est l'œuvre type d'un moment, et peut-être un des plus intéressants de la série.

A la longue, l'uniforme romantique se bourgeoisa à son tour ; il tomba dans le bas domaine des calicots et des clercs d'avoués, comme de nos jours la toque des étudiants s'en va coiffer les pires drôles. Alors on n'en voulut plus, on le tourna en ridicule, on le railla. C'est la loi ordinaire de ces excentricités. Le jeune homme que nous voyons pour le quart d'heure costumé en Alfred de Muset, avec sa redingote à jupon, ses pantalons à sous-pieds et ses cheveux flottants sous un chapeau large, quittera sous peu ce déguisement rococo, parce que des employés de ministère lui voleront sa recette et lui feront concurrence. Quandil ne sera plus tout seul, il cherchera autre chose. Théophile Gautier montra plus d'attachement à son romantisme. Sous l'Empire, il avait encore des cheveux tombant sur ses épaules; il en partageait le genre avec les marchands de crayons célèbres.

L'exposition lui fait la part belle; vous le croiriez représenter tout seul l'école romantique. On voit de lui un amusant pastel par Riesener; un portrait sérieux par Ary Scheffer, une charge de Giraud, et la reproduction d'un dessin de Landelle pris durant une traversée de Dieppe à Londres. Les autres ont été dédaignés, et vous ne verriez même pas en lithographie Pétrus Borel le Lycanthrope, ni Paul Lacroix non plus, dont l'influence ne fut point si négligeable. Il a fallu de gré ou de force fabriquer un littérateur d'Eugène Delacroix pour faire nombre. Sainte-Beuve n'a que sa charge par Eugène Giraud, et son médaillon de David d'Angers. Mérimée s'est improvisé peintre comme Delacroix publiciste; son portrait est à la plume, par lui-même. Hugo n'est le poète romantique que dans une peinture de Wafflart datée de 1830. En vérité, c'est là peu de chose, étant donnés les éléments curieux facilement rencontrés; beaucoup de portraits n'attendaient qu'une demande pour se produire. A elle seule, la pléiade romantique vaudrait une exposition.

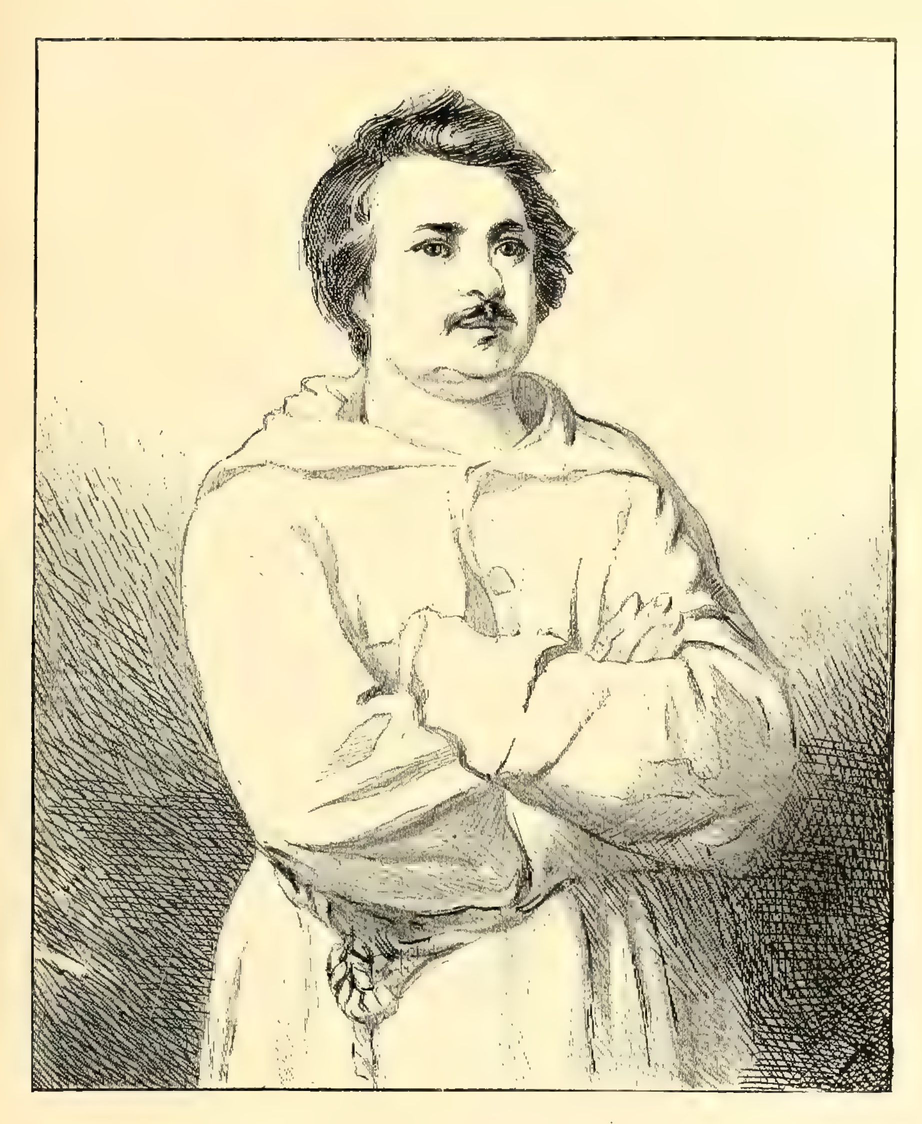
On a Stendhal cependant, et la désillusion n'est pas mince. Stendhal n'a point l'esprit aux coquetteries; il ne cultive ni son cheveu ni sa barbe. Il porte celle-ci en Auvergnat, le visage encadré par un collier rude, et la tête demi-rase. Soderwack nous a laissé de lui cette impression un peu déconcertante pour les amoureux des esthétiques concurrentes. En ces temps, les esthétiques concouraient; il était bien qu'un écrivain n'eût point l'allure négligée. Mürger lui-même, peint par Paul Delaroche, vous pourra causer une surprise

dans le sens contraire, parce que vous ne trouverez en lui la moindre parcelle du bohème attendu. Voyez même le Proudhon de Corbineau, debout sur une plage, très correctement vêtu, et qui paraît un bourgeois aisé venu aux bains de mer. Survient Baudelaire; Baudelaire a une barbe, il a été peint par Deroy en 1844, et se fût alors montré désolé d'un débraillé trop évident; c'est bien plus tard, quand Vallès le pourra connaître et le voudra mépriser, que Baudelaire se sera fait une figure glabre, fatale, « indécente ».

Un qui s'abandonne candidement à son peintre, c'est Balzac, surpris par L. Boulanger dans son accoutrement étrange de travailleur, peu intéressé de plaire aux amoureuses de chevelures. Dumas cherchera les poses d'un seigneur asiatique, se choisira des attitudes nobles et voudra étonner; Balzac non pas. La preuve en est la rareté des portraits de Balzac et la prodigieuse quantité de ceux de Dumas. Dumas, c'est Pierre Loti, tantôt en Arabe, tantôt en Turc, tantôt en dandy. Même quand Balzac n'est encore connu de personne, Dumas a inspiré ce chef-d'œure, la lithographie merveilleuse d'Achille Deveria, peut-être la portraiture la plus « impertinente » de l'École française. Que sont auprès les croquis de Heim ou de Giraud, la peinture de Guichard, et cette calembredaine montagnarde où l'on voit le grand romancier entouré d'amis, de mules et de guides dans un paysage escarpé? A notre sens on s'est montré un peu avare des lithographies de Deveria; certaines eussent tenu dans les couloirs une place trop prodigalement départie à des photographies de personnages vivants dont la célébrité n'a point son assiette définitive. M. Bracquemond, homme d'esprit et grand artiste, en a bien senti l'importance; c'est lui qui a prêté le Dumas, et cet autre très curieux pastiche du XVIe siècle représentant Alfred de Musset dans un costume de seigneur allemand. On eût pu y joindre Mme Ménessier-Nodier plusieurs fois lithographiée par Deveria, et dont l'une des meilleures poses se retrouve dans les *Heures du jour*, cette inimitable suite de parures féminines à mettre tout près des chefs-d'œuvre de Moreau le Jeune.

Somme toute, l'exposition aura un bon côté, celui de montrer à la jeunesse un peu intransigeante de l'espèce nouvelle combien est de peu la gloire des jeunes années. Les organisateurs ont omis Dovalle! Ils ont oublié Dondey, Aloysius Bertrand et tant d'autres *poetæ minores* qu'on retrouve sous leur incarnation dernière, chez des successeurs qui sont là, bien vivants, et ne manquent point de se rappeler au souvenir de leurs contemporains. Et cependant Dovalle eut une célébrité particulière, il fut tué en duel. On lui éleva un monument, on le

chanta. Eux déjà, ces garçons avaient inventé la littérature polychrôme : Gustave Drouineau, qu'on ne voit pas dans la série, publiait



BALZAC, PAR LOUIS BOULANGER.

(Collection de M. Alexandre Dumas fils.)

en 1831 le *manuscrit vert;* d'autres disaient le bleu ou le jaune comme Schaunard, qui sont aujourd'hui « partis pour le grand voyage du néant », selon le mot de Shakespeare (Shakespeare a un mot, vous remarquerez, pour toutes les situations douloureuses). Imaginez l'ex-

position des écrivains du siècle dans cinquante ans d'ici, plus de cent numéros rentreraient dans l'ombre et n'intéresseraient plus personne, parce qu'ils ne seraient plus là pour soigner leur gloire.

Je m'aperçois qu'on a oublié Eugène Sue. Diable! Et Gérard de Nerval! Si l'on a Sénancour, le *nihiliste*, c'est dans la suite de David d'Angers; d'ailleurs, s'il eût été vivant, il ne se fût point montré; sa maxime était que l'obscurité convient au sage. Hippolyte Carnot et Pierre Leroux, dans leur *Revue encyclopédique*, s'amusent à fouailler les petits écrivains menant grand bruit autour de leur personne : « Nous nous sommes plaints, disent-ils, de leur art sans but et de l'absurdité de cette idolâtrie exclusive de la forme. » Voilà qui se pourrait appliquer très bien aux mystiques de la dernière observance. Nous les voyons fort nombreux à la Galerie Petit, offrant à nos admirations leur esthétique tapageuse; quelques-uns sont ravis qu'Eugène Sue ne soit point là. Viennent les retours, Eugène Sue y sera et eux n'y seront plus...

Il y a une fable d'Hoffmann :

Au bourg où règne la folie,
Un jour la nouveauté parut.
Aussitôt chacun accourut...
Et de dire : Qu'elle est jolie!

Ah! madame la Nouveauté,
Demeurez en notre patrie,
Plus que l'esprit et la beauté,
Vous y fûtes toujours chérie.

Alors, la déesse à ces fous,
Répondit: Monsieur, j'y demeure!
Elle leur donna rendez-vous
Le jour suivant à la bonne heure.

Le lendemain elle parut
Aussi brillante que la veille,
Le premier qui la reconnut,
S'écria : Bon Dieu qu'elle est vieille!

* * *

L'entrée plus franche des journalistes dans la littérature remonte à l'Empire; dès ce temps ils se confondent; auparavant ils ajoutent ordinairement à leur titre de gazetiers la qualité supérieure de fai-



Ingres del.

Heliog. G. Petit

DELÉCLUZE

(Collection de Mme Viollet-le-Duc)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Wittmann.

seurs de livres. Ceux qui nous sont montrés joignent à leur valeur personnelle indiscutable, l'honneur d'avoir posé dans l'atelier d'artistes sérieux qui eussent suffi à leur assurer l'immortalité. Tous ne s'en trouvent point également bien. Quand nous revoyons, par exemple, le Rochefort pléthorique et boursouflé peint par Gustave Courbet, nous n'avons qu'une idée très vague du grand pamphlétaire à l'époque de ses meilleurs succès. Courbet et la portraiture s'étaient un peu brouillés ensemble; il n'y avait guère que sa propre figure dont le maître d'Ornans consentît à penser du bien. Il traitait volontiers autrui à la diable, comme il maltraitait le dessin et la perspective dans ses paysages. On assure que cela était volontaire ; en vérité ce sont d'étranges tendances que celles-là et peu faites pour convaincre le client bénévole.

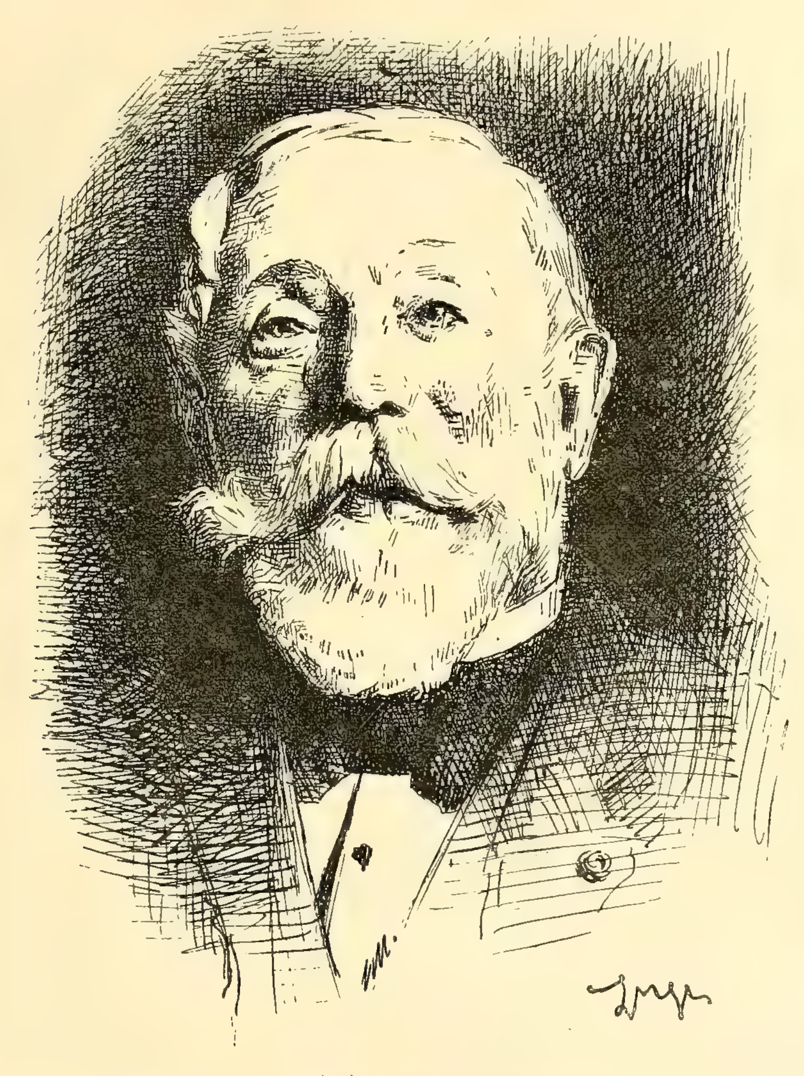
Lui encore nous a dépoétisé le célèbre Trapadoux, « philosophe » (exprime courageusement le livret), lequel Trapadoux servit de type à Mürger pour le Marcel de la *Vie de Bohème*. Nous nous plairions à le croire mieux. Pensez ce que serait devenue Mimi Pinson sous le pinceau sacrilège de ce brutal ; et il l'eût portraiturée s'il l'eût connue, il lui eût donné cette face d'« oiseau de Saint-Luc », dont il affubla certains jours ses demoiselles de la Seine. Si Rochefort est très content de sa tête de gendarme, de sa pose naïve et bourgeoise, c'est en honneur qu'il n'y met point de coquetterie. Il faut que le livret assure, pour nous convaincre.

Déjà l'écrivain de l'Empire s'est aristocratisé; il ne consent plus à livrer sa personne aux débutants; il veut des réputations assises pour le peindre. Le temps n'est plus où Mme d'Abrantès appelait un rapin médiocre, et Lamartine un modeste barbouilleur. Plusieurs publicistes retombés dans le néant doivent à leur artiste de n'avoir point disparu complètement. Le fait d'avoir tenu un maître arrêté devant leur personne, marque une supériorité. On ne lit plus leurs livres, mais on sait leur nom quand même, comme on connaît par Raphaël le seigneur Castiglione, et par Ingres un tas de bourgeois médiocres. C'est là toute une révolution iconographique commencée sous la Révolution de juillet et poursuivie jusqu'à nous, accrue par les accointances plus fréquentes d'écrivains à peintres, même récemment poussée à l'exagération. La cause philosophique se déduit de la réclame, du succès que le journaliste peut donner à son peintre. Il faut être Bonnat ou Meissonier pour s'abstraire de ces considérations ; eux sont des princes qui font cadeau à leur modèle d'un chef-d'œuvre, sans attendre la réciproque.

Il eût été bien de grouper autour du Jules Simon de 1855 la réunion vraiment très intéressante d'écrivains qui l'aidèrent dans son *Journal pour Tous*. Voilà pour le quart d'heure des choses bien sorties de nos mémoires. Jules Simon dirigeant un journal de romans et d'histoire, écrivant lui-même sous le pseudonyme de Pierre Guérin des nouvelles charmantes, que celles de Daudet n'ont pas toujours égalées ! C'était l'âge d'or de la maison Hachette qui s'était chargée de la publication et avait groupé dans un petit local de la rue Pierre-Sarrazin tout ce que la France comptait alors de romanciers à la mode. En voici quelques-uns dans l'exposition ; Champfleury, Berthet, Paul Féval, Léon Gozlan, Saintine. Mais combien ont été omis ! Ernest Capendu, un des plus féconds, un des plus recherchés, aujourd'hui presque inconnu de notre génération ; Moléri, Amédée Gouet, Max Buchon, lequel avait introduit tout à coup le naturalisme à la Zola, avant que Zola y songeât seulement, parmi cette académie de romanciers de cape et d'épée. M. Édouard Charton, depuis sénateur, autrefois Saint-Simonien, directeur du *Magasin Pittoresque*, oublié aussi dans l'exposition, y écrivait des articles d'histoire dans la manière d'Augustin Thierry. Vous croiriez à peine le nombre d'illustres personnes qui consentirent à suivre Jules Simon dans sa tentative de magazine anglais. Sans chercher beaucoup vous y verriez plusieurs futurs ministres, des ambassadeurs, même peut-être des présidents de République. Je ne parle pas des artistes que le *Journal pour Tous* lança dans le succès, Bertall, Gustave Doré, Philippoteaux, et cent autres. Le *Journal pour Tous* eût mérité un coin à part dans la galerie Petit, un endroit où cette pléiade d'hommes éminents eût été groupée ; la maison Hachette, fort soucieuse de ses gloires, eût fourni, je n'en doute pas, les plus curieux éléments d'un cadre rétrospectif qui n'eût point été le moins regardé de la série.

Le système des rapprochements s'impose dans les expositions de ce genre. C'est pour l'Empire surtout une cacophonie déroutante que le méli-mélo vraiment extrême des personnages. Ici vous avez sur une console le seul Sardou qu'on ait trouvé à montrer, une œuvre excellente de M. Bernstram, mais insuffisante eu égard à la réputation du modèle. L'art dramatique de l'Empire, un des plus féconds, ne donne point sa note vraie. Mettez l'Émile Augier de Jalabert, et un ou deux autres de moindre importance, vous n'aurez ni Feuillet, ni le Coppée du *Passant*, ni Gondinet ; le Dumas fils de Meissonier, d'ailleurs peu agréable, est d'une époque postérieure. On voit en quelque lieu une aquarelle par un des frères Goncourt représentant

un des frères Goncourt; ceci a été gravé, publié, répandu et note tout au plus une tentative modeste dans un domaine inhabituel. Qu'a-t-on montré en l'honneur de Gustave Flaubert? Un buste de Bernstram



M. A. MÉZIÈRES, PAR L. BONNAT.

(Dessin de l'artiste.)

lequel n'a point vu le maître, et une charge naïve de Giraud. Juge-t-on que ce soit là une impression juste? Et Sandeau représenté par une eau-forte médiocre de M. Lehmann? Enfin il manque un Gustave Droz, auteur d'une des plus charmantes choses de ce temps, peut-être

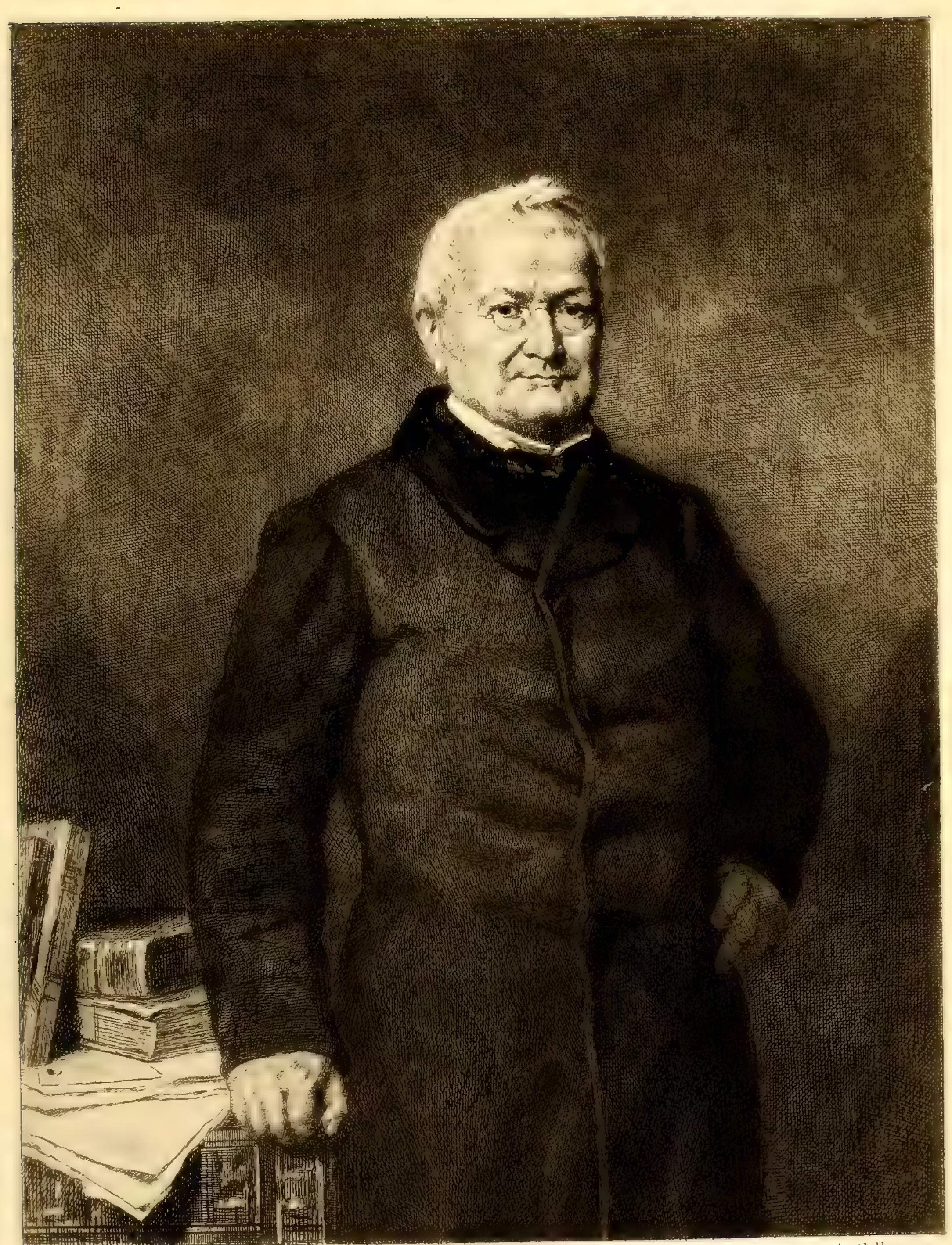
la plus charmante, *Monsieur, Madame et Bébé*, œuvre très nouvelle en sa forme attendrie et railleuse. Il s'en faut consoler en retrouvant Mme Claude Vignon dans un portrait géant de M. de Saint-Pierre, et Mme Gennevraye dans un croquis délicieux du pauvre Henri Regnault.

Même les curiosités, les raretés ne sont point sorties. On voit bien un portrait de Louis Blanc par Raffet, commencé en 1848, abandonné et repris dix ans après, sans le modèle, et depuis offert à Charles Blanc par la famille du peintre. Mais où est Charles Blanc, par exemple, qui, au titre d'écrivain surpassait son frère? Pour Sainte-Beuve, une caricature seulement de Giraud; pour Littré, une autre charge d'André Gill! Et le Renan de la *Vie de Jésus* que nous ne voyons pas dans son allure spéciale de l'Empire, avec ses façons de séminariste maigre. En revanche trois œuvres excellentes, le prince Napoléon de Gérôme, le Chennevières de Carolus Duran, et le Fiorentino de Couture.

A part Jules Vallès, peint par André Gill dans la manière un peu indécise et brutale du caricaturiste, il ne paraît pas que les journalistes de l'Empire aient été mieux traités que Rochefort leur confrère. De Villemessant n'a qu'un pastel ordinaire; Léo Lespès, le Timothée Trimm du *Petit Journal*, lui aussi un novateur, en est réduit à une charge en biscuit de Sèvres; Ulbach a été médiocrement peint par M. de Launay, et Monselet accommodé par Étienne Carjat. Vous ne verrez ni le Wolff de Bastien-Lepage, ni Auguste Villemot, et, si Francis Magnard et Vitu apparaissent, ils auront été portraiturés de notre temps, l'un par Besnard, l'autre par Louise Abbéma.

* * *

Un professeur qui se pique de tournures originales disait un jour : « Le mouton par sa nature de grands troupeaux exige une sélection. » L'écrivain contemporain est dans ce cas. A tout prendre, les portraits modernes qui ont à la galerie Petit la qualité souvent, et la quantité surtout, souffrent d'un mélange par trop extrême. Les groupements utiles n'ont même point été tentés : c'est tout juste ici le chaos anarchiste des talents et des personnes, l'indéchiffrable cohue d'une foire, une académie démocratique où grands et petits, célèbres et inconnus fraternisent et se confondent. Ne jugez-vous pas qu'un peu d'ordre n'y eût pas nui, et qu'on eût su gré aux organisateurs de réunir entre eux certains personnages? Bon



Mme Nélie Jacquemart pinx — A. Gilbert sc

ADOLPHE THIERS

 — Imp. A. Clément, Paris

nombre d'illustres académiciens peints par les maîtres de l'École moderne ont été accrochés ici et là, au petit bonheur, entre un chroniqueur moyen et un « modeste savant ». En tant qu'écrivain du siècle, l'académicien prime, malgré qu'en puissent avoir les apprentis indisciplinés et railleurs. Dans la circonstance, l'académicien jouit de ce prestige, en plus, d'avoir inspiré « un illustre pinceau »; c'est là comme un commencement de carrière et une consécration de gloire, et on eût pu ainsi comparer entre elles les figures d'immortels offertes à nos curiosités.

A lui tout seul, M. Bonnat nous a gardé les traits de huit ou dix académiciens parmi les plus notés : le duc d'Aumale, le duc de Broglie, un Victor Hugo de la bonne main, un Alexandre Dumas de premier ordre, un Camille Doucet étonnant, un de Lesseps; et M. Mézières surtout, la portraiture maîtresse du lieu, tout un homme surpris dans son esprit, dans son allure, dans sa franche et pétillante gaieté; œuvre de circonstance, parce que M. Mézières reçoit à la galerie Petit, et son bon sourire est quasi celui d'un amphitryon conviant à une fête. Rarement un modèle a su mieux prendre la pose définitive et journalière, plus rarement encore un peintre a pu immobiliser une physionomie plus mobile. En vérité, voici qui électrise singulièrement la société un peu morne et douloureuse des personnages avoisinants; c'est un diable au corps, une jeunesse, une vie intense, et si jamais ce tableau se mettait à parler, — ne l'en défions pas! — nous aurions la surprise d'un de ces mots délicieux dont M. Mézières n'est point avare. Il se faut plaindre cependant que la réunion ne soit point complète, et que ni M. le comte Delaborde, un des plus extraordinaires portraits de Bonnat, ni Jules Ferry, ni Renan ne soient là. On se fût consolé mieux d'autres oublis dans la circonstance.

Tout auprès est le Thiers de Mme Nélie Jacquemart, un de ces travaux de conscience et d'esprit dont très galamment M. Bonnat ne s'est pas réservé le privilège. Lui aussi a donné un portrait de Thiers, à l'époque où le grand homme d'État comptait encore chez nous, mais il n'avait su dire aussi bien la fine ironie de ce visage poupin, ratatiné, bien portant. Mme Nélie Jacquemart a encore là-bas un Chambrun remarquable, et, s'il se faut étonner d'une chose, c'est de ne point retrouver dans le nombre des écrivains du siècle le Dufaure et le Victor Duruy sortis du même pinceau, et qui comptent au nombre des œuvres classées et classiques. Sincèrement et sans vouloir opposer Octave à Marc-Antoine, Dufaure au titre d'écrivain valait Gambetta pour le moins, et M. Duruy, M. Gréard.

Élie Delaunay a laissé de M. Legouvé un portrait charmant qui eût gagné beaucoup à rester dans ses dimensions primitives; on a voulu lui donner de l'air et grandir les marges; les sutures se sont accentuées et sous l'éclairage cruel des salles Petit, leurs sillons s'accusent en traîtrise. Puis ce sont trois figures habiles de Carolus Duran, un Sully-Prudhomme, un Larroumet, un Leroy-Beaulieu, académiciens à divers titres, et traités en amis par leur artiste. Henner a peint M. d'Ideville dans une manière aujourd'hui dédaignée par lui, et M. Jules Valfrey, suivant la nouvelle observance. Ni M. d'Ideville ni M. Valfrey n'appartiennent à l'Académie, mais, pour ce dernier, c'est, dit-on, affaire de temps. Je le nomme avant M. Meilhac et avant M. Halévy, parce qu'on n'a su découvrir de ces maîtres incontestés que des bustes un peu hâtifs, dont un, si je suis bien informé, devait servir à une scène du Musée Grévin. C'est peu, c'est trop peu, c'est beaucoup trop peu.

On attendait un Loti sans pareil; il n'en est venu qu'un très modeste; on espérait la Sarah Bernhardt de Bastien-Lepage, elle ne s'est point montrée. D'ailleurs, le livret la compte comme auteur dramatique, et les auteurs dramatiques sont assez maigrement représentés rue de Sèze. Un buste de M. de Bornier; une peinture par M. de Mniszeck montrant Jules Barbier; un Ferrier par José Frappa; un Pailleron par Sargent. Quant à Michel Carré, il s'est peint lui-même, comme Goncourt ou comme Mérimée. Vous n'y verrez ni Albert Millaud, ni Hennequin, ni Abraham Dreyfus; j'ai dit tout à l'heure que Gondinet et Feuillet n'avaient point trouvé de place.

Les romanciers sont plus heureux. Çà et là le délicieux Edmond About de Baudry [1]; le Barbey d'Aurevilly par Valadon, un Zola de Raffaelli, un Daudet bien malade par Carrière, œuvre cruelle; encore de Carrière, un Jean Dolent; encore de Raffaelli, un Huysmans. Puis de Jean-Paul Laurens, un Hector Malot et un Ferdinand Fabre; de Bastien-Lepage, un Theuriet exquis; de Weerts, un Charles Mérouvel et un Charles Yriarte. Quelques auteurs d'âge moyen, non plus déjà très jeunes mais point encore réputés vieux, sont allés à Gervex, tels Mérat et Maupassant. Les éphèbes ont Blanche ou Montzaigle; Blanche un peu tourné aux anglomanies distinguées, chercheur de cas physionomiques, qui s'est intéressé du pauvre Gill, comme d'un sujet étrange, tâchant de découvrir par derrière cette face de mousquetaire bien portant le point mauvais de névrose. Blanche a *analysé* M. Barrès

1. Voir l'eau-forte de M. T. de Mare dans la *Gazette*, 2e pér., t. XXIX, p. 310.

et M. Paul Hervieu, tous deux avec cette infinie recherche du médecin qui a voulu tout savoir et tout dire. Peut-être a-t-il trop dit, si j'entends bien les réflexions de mes voisins de salle.

Deux dames sont là. Gyp par Aublet, laquelle ressemble à tout le monde, et Ossit par Helleu, laquelle ne ressemble à personne. Ossit a provoqué je ne sais quelle étrangeté dont peu de femmes se montreront jalouses. Je m'avise par ma foi que les écrivains du sexe ne sont point flattés dans le cénacle; il en faudrait tout au plus excepter Judith Gautier, peinte par René Gérin dans une pose de très vieux jeu, et Séverine, fort délicatement esquissée par Louise Abbéma.

Les vrais journalistes, ceux de la carrière et qui intéressent le public, sont relativement rares; la majorité serait de publicistes, lesquels ont tenu à figurer et à prendre date. Barbey d'Aurevilly appelait cela « se créer l'alibi de l'indifférence ». Au nombre de ceux qui ont leurs fervents quotidiens, il faut nommer M. Magnard excellemment peint par Besnard, Paul de Cassagnac par Debat-Ponsan, un étourdissant Parisis de Théobald Chartran; le Caliban de Marius Michel; le Clémenceau de Raffaelli; le Roger-Milès de Roybet; le Philippe Gille de Cabanel, un des plus délicats et distingués portraits du peintre; puis cette toile ancienne de Gervex représentant les principaux leaders de la République française, dans les jours heureux; la rédaction du *Journal des Débats;* le Paschal Grousset de Gonzague Privat, le Chincholle de Tanoux; le Joseph Denais de Lenepveu, toile fort remarquée; le Ad. Jullien de Fantin-Latour; j'y ajouterais le Charles Beauquier de Giacomotti, le Cahu de Sinibaldi, le Déroulède de Detaille, et le singulier portrait d'un jeune homme allumant sa cigarette parmi les ruines de Rome, ce qui note un profond dédain de l'archéologie.

Enfin il faut dire le clou de l'Exposition, les reliures prêtées par M. de Goncourt, et que de très grands artistes ont illustrées en son honneur de portraitures tout à fait charmantes. Rochegrosse y a mis un Banville, Tissot une Mme Daudet, Doucet Mme la princesse Mathilde, Gandara un M. de Montesquiou, Bracquemond un *semetipsum*, comme disait Antonin Moine, lequel avait aussi découvert le fameux *Pinxit*. Voilà une nouveauté galante et que peu d'amateurs oseraient tenter. Ces joyaux de la bibliophilie contemporaine ont été mis sous verre comme au Louvre les diamants de la couronne; ils font faire de vilains yeux jaloux à bien des gens sages.

En résumé, sauf quelques oublis regrettables, quelques inutilités et peut-être un peu de désordre, l'exposition des écrivains du siècle

est une idée féconde; on eût décuplé l'intérêt si le local se fût prêté à une meilleure disposition des œuvres, et qu'on eût évité à certains personnages une pendaison hors de portée de la vue normale. Et puis la partie rétrospective eût gagné à être augmentée. A tort ou à raison, ce sont encore les vieilles choses qui attirent les curieux; ce qu'on a vu l'année dernière au Salon n'amuse plus guère; il nous faut vingt ans pour reprendre goût à une œuvre, quand la postérité commence pour elle.

HENRI BOUCHOT.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(CINQUIÈME ARTICLE [1]).

V

LES ÉCOLES DU NORD. — LES PRIMITIFS. — LA RENAISSANCE [2]



Il y a, comme on l'a vu, des réserves à faire touchant l'attribution de quelques œuvres particulièrement notables à la section des primitifs du Prado. Celle-ci n'en tient pas moins ses promesses ; je dirai même qu'elle les dépasse, car, en vérité, la critique s'est montrée avare d'informations touchant ce groupe si curieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Voici par exemple Roger Van der Weyden. Il semble qu'après s'être intéressé à la célèbre *Descente de Croix*, dont précisément le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459, et t. IX, p. 194 et 374.

2. Errata de l'article précédent: T. IX, p. 378, ligne 31 : au lieu de Prado, lisez *Pardo;* p. 386, ligne 38 : lisez l'*Annonciation*, nº 2202, au Louvre.

Prado ne possède que des copies, le critique n'ait plus rien à nous montrer. Or voici du maître une de ses plus vastes et plus authentiques créations : le retable de la *Chute et de la Rédemption de l'homme.*

Il y aura bientôt un demi-siècle que le comte de Laborde identifia cet ensemble avec le travail commandé par l'abbé Jean Le Robert, pour l'abbaye de Saint-Aubert, à Cambrai, et Van der Weyden n'y consacra pas moins de quatre ans, de 1455 à 1459. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas jugé opportun de mentionner une œuvre de cette importance, mais trouvent bon de signaler au Prado l'original de la *Descente de Croix*, demeuré depuis trois siècles à l'Escurial.

Il peut être utile d'établir une fois pour toutes que les collections royales ne possèdent pas, comme le voulait Passavant, deux originaux et une copie de la *Descente de Croix*, mais un original et deux copies, dont la moins bonne, le nº 1818 du Prado, paraît devoir émaner de Coxcie, chose faite pour donner quelque piquant à l'invention par divers critiques d'un Van der Weyden de pure fantaisie, revêtu par avance de tous les caractères du XVIe siècle.

En fait, il semble que la *Descente de Croix* ne soit arrivée en Espagne qu'en 1574, et Stirling a fait connaître cette circonstance intéressante que, dès l'année 1567, Philippe II avait dépêché à Louvain son peintre Ant. Pupiler (Popeliers, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1550), pour lui en prendre une copie. Faut-il identifier cette dernière avec l'exemplaire du Prado nº 2193 ? Supérieure à l'autre elle aurait dû, en ce cas, mieux tenir compte des caractères de l'œuvre originale. Où M. Jean Rousseau prenait la mention d'une copie exécutée par Albert Dürer, je l'ignore. L'histoire n'en a pas, que je sache, gardé le souvenir.

Passablement mal sorti de la restauration de 1876, l'original de la *Descente de Croix* n'en est pas moins un Van der Weyden très caractérisé, surtout pour qui n'a vu que des copies de la fameuse peinture des arbalétriers de Louvain. Il ne s'agit nullement d'y trouver la rondeur des formes de la reproduction de Coxcie. Passavant, chose assez étrange, prétendait n'avoir vu en Espagne aucune œuvre certaine de Roger Van der Weyden le Vieux. Il rapportait à un second peintre du nom et le retable du Prado, la *Descente de Croix*, et jusqu'au *Crucifiement* de l'Escurial, un des plus prodigieux morceaux du maître, que l'initiative éclairée du comte de Valencia a permis de juger à loisir pendant l'exposition de Madrid.

Peinte pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, cette dernière toile paraît avoir pris place dans la sacristie de l'Escurial en 1574 ;

c'est-à-dire en même temps que la *Descente de Croix*. Les figures, grandes comme nature, se détachent sur un fond de tenture lie-de-vin. L'im-



LE DENIER DE CÉSAR, PAR ROGER VAN DER WEYDEN.

(Face extérieure des volets du retable du Crucifiement. — Musée du Prado.)

pression est saisissante et due en partie sans doute à ce fait imprévu que la Vierge et saint Jean sont drapés d'étoffe blanche, en manière de compliment à la robe des Chartreux, pense M. Justi. Mais c'est

surtout au grand style, à l'intensité de l'expression que l'œuvre de Van der Weyden doit sa valeur exceptionnelle. Par malheur, cette page hors ligne est dans un état de délabrement déplorable, et tout porte à craindre qu'elle ne soit destinée à disparaître, étant peinte à la détrempe.

Dans le *Crucifiement*, motif central du retable du Prado, le groupe des Chartreux est répété dans ses lignes principales. Inférieur par les dimensions, il l'est notablement aussi par l'impression produite. Comme le dit Eugène Delacroix : la proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'un tableau.

La patience proverbiale des Flamands du xv[e] siècle s'affirme ici dans sa plénitude. *Adam et Ève chassés du Paradis*, le *Crucifiement*, le *Jugement dernier*, tels sont les sujets principaux des trois parties du retable. Mais à cet ensemble viennent se joindre divers épisodes traités tour à tour au naturel et en grisaille. Chacun des panneaux du triptyque est devenu le centre d'un motif architectural développé dans lequel le peintre introduit les sujets de la *Passion*, les *Sept Sacrements*, les *Jours de la Création*, enfin les *Œuvres de Miséricorde*. A l'extérieur, de grandes figures en grisaille nous donnent le *Denier de César*.

Il s'agit, on le voit, d'un morceau exceptionnel. Jusqu'en 1863 il orna le couvent de Sainte-Marie-des-Anges.

Bien que divers détails rappellent le triptyque des *Sept Sacrements* d'Anvers où, entre autres, le *Crucifiement* a également pour fond une église gothique (l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles), le tableau du Prado, bien que moins développé, me paraît d'une composition mieux pondérée, d'une exécution plus délicate.

Waagen fut extrêmement impressionné à la vue du retable de Madrid; il l'envisageait comme l'œuvre flamande primitive la plus considérable qui eût franchi les Pyrénées. Je ne me rallie pas toutefois aux réserves du célèbre critique touchant les figures des volets : le *Christ et les Pharisiens*. Il est évident que, faite pour être vue à distance, cette partie de l'œuvre exigeait une ampleur plus grande de conception et d'exécution. On est même très frappé de l'analogie de style de ces personnages en grisaille avec les estampes de Martin Schongauer, que la plupart des auteurs sont d'accord pour envisager comme issu de l'École de Van der Weyden.

Sous le monogramme d'Albert Dürer et le millésime non moins faux de 1513, le Prado possède un petit *Crucifiement* ayant appartenu à Philippe II et que ses caractères rattachent à la série des petites

peintures de Roger dont la *Piéta* du Musée de Vienne est la perle.

Je signale en passant le petit triptyque de la *Descente de Croix*, avec à gauche le *Crucifiement*, à droite la *Résurrection*, exposé à Madrid par la cathédrale de Valence, œuvre totalement ignorée avant l'exposition de Madrid et dans le fond de laquelle apparaît Bruxelles avec son Hôtel de Ville et sa porte de Hal, et tout spécialement le superbe *Ecce homo* en quelque sorte enfoui au Musée provincial de Burgos, dont une répétition ancienne, appartenant à M. Henry Willett, parut à l'exposition de Burlington Club en 1892. Le catalogue de M. W. Armstrong l'attribuait avec raison, comme l'on voit, à l'école de Tournai.

« Le Musée de Madrid possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages* de Memling et on l'y fait passer pour l'original. » Me rappelant ces lignes sévères des commentateurs belges de Crowe et Cavalcaselle, j'ai éprouvé quelque surprise à la vue de l' « Autel de Voyage » de Charles-Quint, œuvre considérable, retrouvée dans un château royal non loin d'Aranjuez. Il y a sans doute ici les traces d'un nettoyage poussé au delà des limites permises, je ne saurais toutefois qualifier de « mauvaise copie » une œuvre de cette importance.

D'abord, le tableau de Bruges et celui de Madrid ne sont pas banalement la copie l'un de l'autre. Déjà, M. le comte de Limburg-Stirum y a signalé des différences, spécialement en ce qui concerne les fonds, et il est incontestable que le volet de la *Présentation au Temple* peut être envisagé comme un Memling de fort bonne qualité, à la fois par la distinction des types et par le charme des colorations. Il y a en outre dans le fond un personnage, un jeune homme, très certainement un portrait, selon l'habitude fréquente du maître.

Dans le panneau central Memling a introduit sa propre image, ce qui déjà serait une forte présomption d'authenticité.

Mais il importe de dire que le retable de Bruges, tout comme celui de Madrid, est franchement emprunté dans ses grandes lignes à une œuvre de Roger Van der Weyden, appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich et dont, fait observer M. Spinger, dans l'édition allemande de Crowe et Cavalcaselle, il existe d'autres répétitions, notamment dans la collection de l'empereur d'Allemagne.

A Madrid le volet de l'*Annonciation* est remplacé par la *Nativité*, ce qui dénote une certaine somme d'initiative laissée à l'auteur. En dernière analyse, il se pourrait qu'on eût confié une partie du travail à des

élèves, conformément à la manière de voir de Crowe et Cavalcaselle. On a voulu voir dans le roi mage qui s'agenouille pour baiser la main de l'Enfant Jésus, le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il est très certain que le jeune roi placé à la gauche a les traits de Charles le Téméraire. A Munich le mage noir fait défaut.

Les volets extérieurs, le *Christ* et la *Vierge*, figures en grisaille, sont complètement repeints.

Si d'ordinaire on signale en Van der Weyden et Memling les continuateurs les plus notables de Van Eyck, il faut pourtant se souvenir des attaches très directes, avec les chefs de l'École de Bruges, de Pierre Cristus, lequel semble avoir été le propagateur actif de leurs principes, non seulement dans les Flandres et le Brabant, mais sur les bords du Rhin et en Espagne même, d'après de certains auteurs.

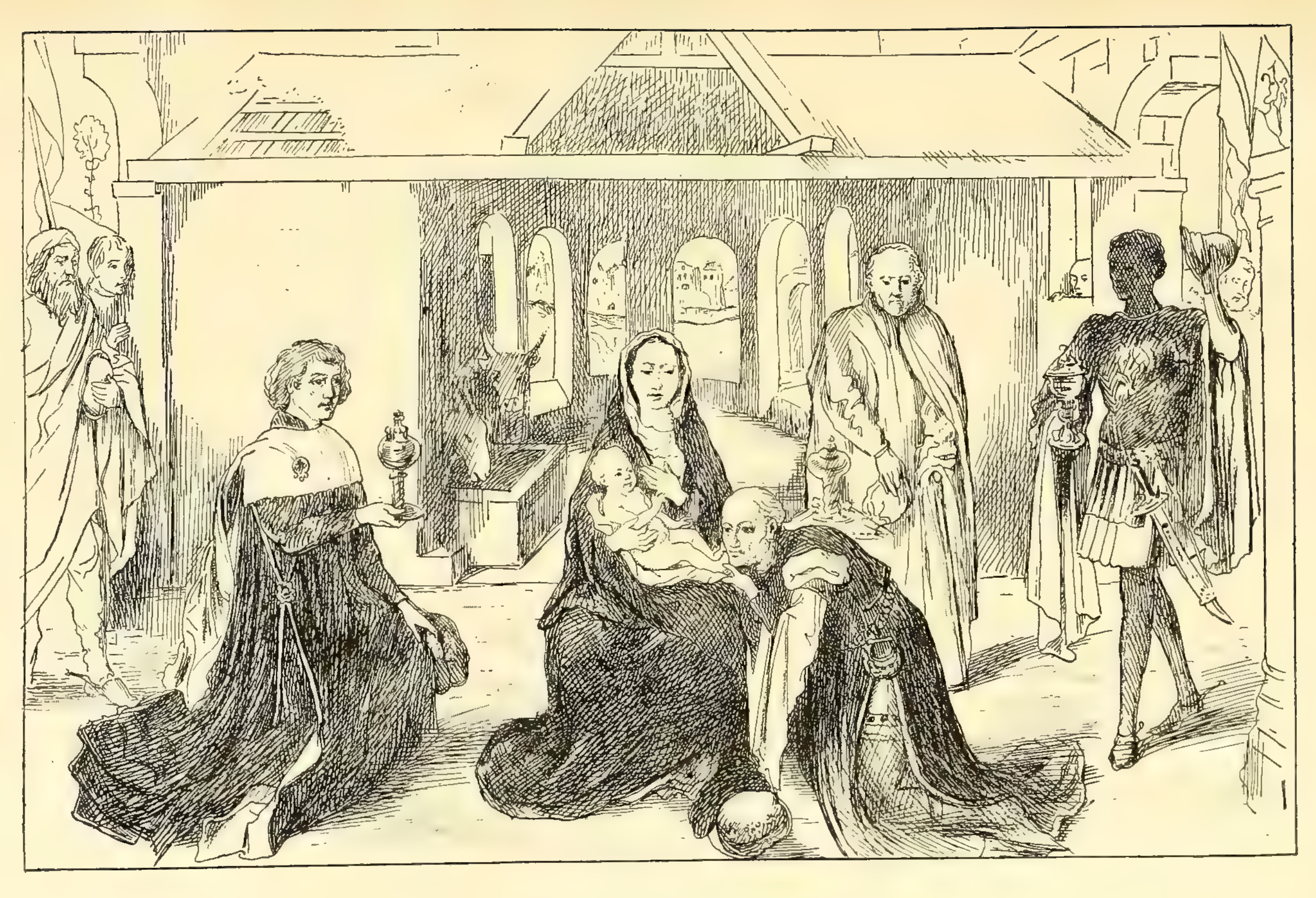
Au Prado une place importante appartient à Cristus avec une série de quatre panneaux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* — dont une copie a figuré dans la collection Spitzer, — enfin, l'*Adoration des Mages*, d'un lumineux effet et d'une habileté d'exécution incontestable. Mais Cristus est un peintre médiocrement distingué et l'on ne saurait le comparer sans désavantage à aucun des représentants de la primitive école flamande.

Parmi les anonymes du Prado, j'incline très fort à lui assigner l'imposante figure de l'*Apôtre saint Jacques le Majeur* (n° 2185) provenant du couvent de Parral, peinture espagnole selon le catalogue, mais, de son propre aveu ayant pour point de départ une création flamande.

Il serait difficile, en effet, de ne pas songer ici aux grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*.

L'apôtre, assis, tient d'une main le bourdon, de l'autre, un livre ouvert. Sa robe est de drap d'or, son manteau est rouge doublé de vert. Coiffé du chapeau des pèlerins, il est nimbé d'or. Le type et la peinture elle-même sont bien peu espagnols, pour autant que mes connaissances de fraîche date m'autorisent à émettre à cet égard une opinion.

A ne suivre que le témoignage de ses yeux, nombre d'œuvres désignées comme espagnoles seraient purement flamandes et l'on se demande, en vérité, si c'est d'instinct ou de propos délibéré que leurs auteurs se confondent avec leurs confrères du Nord. Ce que j'ai lu, m'a laissé très perplexe à ce sujet, et j'ajoute qu'il ne manque pas au Prado de copies pures et simples d'estampes allemandes et flamandes



L'ADORATION DES MAGES, PAR HANS MEMLING.

(Panneau central de l'autel de voyage de Charles-Quint. — Musée du Prado.)

du xve siècle, données pour des œuvres espagnoles nées de l'influence germanique.

Plusieurs volets remarquables (n° 2197-2200), la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or*, la *Nativité de la Vierge*, la *Descente de Croix*, l'*Ensevelissement du Christ*, sont attribués par M. Justi à un maître de Ségovie d'éducation brugeoise. Je m'incline humblement devant l'autorité du savant professeur, non sans profiter de la circonstance pour dégager ma responsabilité de certains rapprochements que le catalogue juge devoir faire avec un *Christ au tombeau* du Musée d'Arras, que j'ai pu, à la faveur de renseignements précis, restituer à Vermeyen. Il y a tout simplement ici un rapport de costume, chose fréquente dans l'œuvre des maîtres du xve et du xvie siècle.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue* (n° 1856), ne saurait être que de Gérard David. Attribué à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires, ce tableau, d'une délicatesse supérieure, a toutes les qualités de celui qu'on peut appeler le dernier des primitifs brugeois. Avec cela, le fond est d'un intérêt considérable. Il nous montre une place publique, décorée d'une belle fontaine et environnée de constructions d'un curieux aspect parmi lesquelles un hôtel de ville décoré de nombreuses statues de rois et de reines et au perron duquel est enchaîné un petit ours harcelé par les enfants. La ville de Bruges a un ours pour support de ses armoiries; peut-être s'agit-il de quelque place notable de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne.

Mais à l'époque où, sans doute, cette œuvre voyait le jour, l'école flamande marchait à pas résolus dans les voies novatrices, Mabuse, B. van Orley, Quentin Matsys, Jérôme Bosch, Henri de Bles, Marinus, Hemessen, Patenier, pour ne citer que les plus notables, lui faisant une pléiade de telle importance qu'à peine se sent-on le droit de signaler des manques de goût presque toujours atténués par une richesse d'imagination et une habileté technique également prodigieuses.

L'Espagne a eu, faut-il croire, un amour décidé pour les productions de cette école, et, chose assez digne de remarque, c'est bien plutôt à ses sujets humains qu'à ses conceptions mystiques que sont allées ses préférences.

Philippe II faisait, paraît-il, un certain cas de la petite *Madone* de Mabuse, exposée dans le salon d'Isabelle II, mais, il ne faut pas oublier que ce fut là un cadeau de la ville de Louvain et le roi devait être peu habitué à des gracieusetés de la part de ses sujets des Pays-



Rubens pinx. Kratke sc.

CERÈS ET POMONE

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clement, Paris

Bas. A vrai dire l'œuvre avait un intérêt rétrospectif, Mabuse étant mort depuis plus d'un demi-siècle à l'époque de l'hommage.

L'amour de Philippe II pour les peintures de Jérôme Bosch s'explique moins par le côté infernal de beaucoup des créations du maître de Bois-le-duc, que par la forme humoristique des conceptions, et surtout par l'inépuisable variété d'éléments dont elles sont le prétexte. Jérôme Bosch est, en réalité, un peintre très humain, et si étrange que soit par moment sa fantaisie, on peut dire que sa verve est essentiellement comique. Se rappeler surtout que le *Triomphe de la mort* du Prado, qu'on lui a longtemps attribué, est l'œuvre de Pierre Breughel le Vieux.

Jérôme Bosch était mort quand Philippe II vit le jour. Il n'est jamais allé en Espagne, comme on le voulait jadis. D'où vient alors que les collections royales aient pu réunir la majeure partie de son œuvre? Simplement de ce qu'un gentilhomme de la cour, D. Felipe de Guevara, avait mis un zèle particulier à la recherche des productions du maître. A sa mort, le roi entra en possession de tout ce qu'avait pu réunir cet amateur.

Bien que les principales peintures de Bosch soient à l'Escurial, le Prado en possède diverses parmi lesquelles l'*Adoration des Mages*, un triptyque peint originairement pour la cathédrale de Bois-le-Duc, où, disent les écrivains locaux, il resta jusqu'en 1629 ; ensuite, un petit tableau exquis, *Un charlatan curant un homme de sa folie*, que le catalogue range parmi les inconnus, bien que, peut-être, ce soit la plus charmante des productions du maître, appartenant au Musée.

Bosch est mort en 1516, ce qui n'empêche pas sa peinture de se ressentir à peine des influences gothiques, et pour être sérieux, on le voit rarement abandonner tout à fait sa pointe de malice, présente même dans le grand *Ecce Homo*, dont l'original est au Musée de Valence, et dont il existe des répétitions à l'Escurial et à Séville. Exploitant, avec cela, les courants populaires, il donne un corps aux idées bizarres que les devins et les sorciers de son temps savaient si largement exploiter, de même qu'aux récits des voyageurs lointains. De là, sans doute, la fréquence, sous son pinceau, des nègres et des Orientaux, dont il excelle à composer les costumes.

Le mage noir de son *Adoration des Mages* est une apparition grandiose avec son costume blanc, de coupe liturgique, complété par des ornements empruntés à quelque plante épineuse. La bordure du vêtement est décorée d'oiseaux à tête humaine, comme l'Afrique était, pour la foule, tenue d'en produire.



PANNEAU CENTRAL DE L'ADORATION DES MAGES, TRIPTYQUE PAR JÉROME BOSCH.

(Musée du Prado.)




VOLETS DU TRIPTYQUE DE JERÔME BOSCH.

(Musée du Prado.)

L'état de délabrement de la masure où sont venus s'humilier les mages devant le Christ nouveau-né, n'est pas indifférent à la majesté de l'épisode. Le peintre a prodigué l'extrême richesse au milieu de l'extrême pauvreté, et c'est par les lézardes de la branlante construction que les bergers adorent le petit Jésus. Bosch a donné ici la preuve de la variété de ses aptitudes. Les orfévreries apportées par les rois-mages sont des merveilles. Le roi Gaspard tient un globe en métal sur lequel est perché un magnifique oiseau de proie ; Balthazar a un haubert décoré de broderies représentant le roi Salomon sur le trône avec la reine de Saba. Comme, en plus, les volets nous donnent les portraits des donateurs, membres de la famille Scheyven, le mari sous la protection de saint-Pierre, la femme sous celle de sainte Agnès, qu'enfin le peintre a donné pour fond à ses motifs principaux de vastes étendues de pays, l'*Adoration des Mages* mérite d'être envisagée comme fournissant la mesure assez précise de l'universalité des connaissances du peintre. Les types sont loin d'être beaux : la Vierge est renfrognée, l'Enfant Jésus malingre; en revanche, tout est fidèlement copié sur nature, ce qui ajoute à l'intérêt de la page.

Dans le petit *Opérateur*, le peintre est franchement drôle. L'extraction du caillou, synonyme au moyen-âge de quelque manie, a pour scène une vaste campagne. Le patient, vêtu d'un justaucorps blanc et de chausses rouges, ne voit pas sans appréhension le couteau s'approcher de son front. L'opérateur, en dépit de sa robe doctorale et de ses airs graves, est coiffé d'un entonnoir et paraît un assez joyeux compère. Il a du reste pour aides ou pour complices un gros moine et une femme qui semblent exhorter au courage le patient, non sans recourir au contenu d'une cruche aux flancs rebondis.

Le tableau est d'excellente facture; il a conservé son vieux cadre portant encore en lettres d'or, tracées avec un remarquable talent calligraphique, une couple de vers flamands par lesquels le campagnard engage le chirurgien à opérer lestement.

Il n'est peut-être pas inutile de signaler au Musée de Saint-Omer une copie ancienne de l'*Adoration des Mages* de J. Bosch, et au Musée municipal de Saint-Germain, une curieuse composition que son esprit et sa facture pourraient faire rattacher à l'œuvre du maître.

Cette fois, il s'agit d'un autre genre d'opérateurs, d'un faiseur de tours de passe-passe. Tandis que les spectateurs s'écarquillent les yeux à suivre les pérégrinations de la muscade, ils ne voient pas à leurs côtés l'escamotage de la bourse d'une vieille, par un complice que

son air vénérable et son nez chaussé de lunettes ne feraient jamais soupçonner de pareille noirceur.

Les autres œuvres de Jérôme Bosch, au Prado, rentrent en partie dans la catégorie de celles déjà signalées par Guevara, et dont l'authenticité est discutable. Il en est ainsi, notamment, d'un *Saint Antoine* et d'une *Vision d'un jeune homme*, laquelle n'est que l'extrait d'un retable de l'Escurial. Il y a ensuite une *Création de la femme*,



LE CHIRURGIEN, PAR JEAN VAN HEMESSEN.

(Musée du Prado.)

également répétée à l'Escurial, et deux volets d'une grande *Tentation de saint Antoine*, la même œuvre que possède depuis quelques années le Musée de Bruxelles. La *Création* surtout est très curieuse, mais en médiocre état de conservation. C'est une peinture à la détrempe.

Mais voici une œuvre grandiose de Jean Van Hemessen : le *Chirurgien ;* l'extraction du caillou prend des proportions tragiques. Avec une véritable cruauté, le peintre a mis sous l'œil du spectateur, et, sans lui en épargner aucun détail, l'épouvantable opération. Les personnages sont de grandeur naturelle. Le patient, un soudard, donne tous les signes d'une souffrance extrême. Les chairs de son front, relevées et sanglantes, mettent à nu un calcul au moins

gros comme un œuf. A ce spectacle, la mère du jeune homme se pâme. L'opérateur, cependant, les manches retroussées, taille sans sourciller. Sa femme tient la tête de la victime, tandis que sa jeune fille apporte une tasse d'eau pour laver la plaie. Au fond, une ville avec nombreuses petites figures. On dirait cette fois encore, un coin du vieux Bruges.

Bien que le spectateur se réjouisse du côté purement imaginaire de la scène, il semble que le peintre en ait puisé les éléments dans la réalité. Je doute qu'il existe ailleurs un tableau d'opération chirurgicale rendu avec cette vérité impitoyable.

Hemessen a des points d'attache nombreux avec Mabuse, dont il nous a d'ailleurs laissé un portrait. Lui seul aurait, je crois, pu peindre les mains des trois figures du *Christ*, de la *Vierge* et de *Saint Jean*, du salon d'Isabelle II. Le Prado possède encore de lui une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, dans laquelle il s'inspire des Vénitiens.

Voici, toujours dans le même ordre d'idées, Marinus de Romerswael, le maître qui avait si fortement intrigué Clément de Ris. Peintre extraordinairement habile, il passa sa vie à exécuter des variations sur un ou deux thèmes favoris : *Saint Jérôme en méditation*, et des *Receveurs de taxes*. Au Prado, comme à l'Académie de Saint-Ferdinand, le sujet se répète avec une constance qui étonne, car, en vérité, le peintre était assez habile pour trouver d'autres motifs. Son *Saint Jérôme* de 1521 se répète en 1533, et encore en 1541, toujours pareil !

Quant au *Changeur et sa femme*, il faudrait savoir une fois pour toutes à quoi s'en tenir, car la composition est identique à celle du Quentin Matsys au Louvre, et si, comme j'ai pu l'établir, Marinus de Romerswael n'est nullement un simple copiste, lequel, de lui ou de Matsys, eut d'abord l'idée de ces tableaux de receveurs de taxes et d'usuriers ?

La *Madone allaitant l'Enfant Jésus* (n° 1423) est dans l'œuvre du maître une note originale. On a cru un jour pouvoir mettre sur ce tableau le monogramme d'Albert Dürer. C'était assurément un hommage à la sincérité de Marinus, et vraiment le peintre de Nuremberg n'aurait pas eu à désavouer cet enfant ni même cette madone si merveilleusement inspirée de la nature.

HENRI HYMANS.

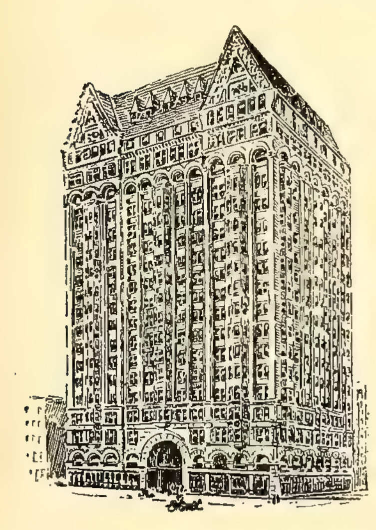
(La suite prochainement.)

L'ART
À
L'EXPOSITION DE CHICAGO

(PREMIER ARTICLE)

I

L'ARCHITECTURE EN AMÉRIQUE ET A LA « WORLD'S FAIR ».



Depuis plusieurs mois déjà, l'Exposition universelle de Chicago, la « World's Fair », la foire du monde, a ouvert ses portes et invité l'univers entier à une fête qui devait être la plus merveilleuse de celles auxquelles il a été jusqu'ici convié.

Aura-t-elle réalisé les espoirs qu'elle avait fait naître et procuré à tous ceux qu'elle a tentés les satisfactions qu'ils en attendaient? Il est encore difficile de le dire. Les débuts ont été laborieux, entourés d'obstacles de toute sorte, dus surtout au manque de méthode et d'expérience d'organisateurs très novices en la matière et beaucoup trop convaincus de leur infaillibilité. Mais il semble qu'elle est maintenant en voie d'obtenir un succès que l'on n'attendait plus et qui doit lui assurer une place importante parmi les œuvres curieuses et hardies de notre siècle si fécond en grandes entreprises.

Elle mérite donc mieux que les articles peu flatteurs des quelques écrivains de talent qui ont pris la peine de la visiter jusqu'ici.

A force de sourires et de dédains, ils ont réussi à faire pénétrer dans les esprits français, si prompts à admettre les opinions toutes faites, cette idée que la fameuse « World's Fair » n'était qu'une colossale fumisterie éclose dans le cerveau de quelques Barnums désireux d'attirer l'attention du monde sur la Cité Phénomène.

Mais si cette impression est celle qui se dégage des origines de l'Exposition, des luttes homériques entre les grandes cités du Nord, d'une réclame si exagérée qu'elle atteint à nos yeux les dernières limites du ridicule, il est souverainement injuste de s'arrêter à ce côté anecdotique et superficiel, et de n'accorder qu'un sourire à une œuvre si colossale. Un tel ensemble de travaux, s'il ne fait pas de l'Exposition de Chicago l'égale des nôtres, n'en constitue pas moins une imposante manifestation des efforts de l'Amérique pour s'élever au rang des peuples artistes et conquérir une réputation qui lui avait été refusée par la vieille Europe.

Ne ressemblons-nous pas un peu trop à ces gens qui ont eu peur un instant et qui, dans la joie d'être sortis d'un mauvais pas, n'ont que des sarcasmes pour qui n'a pas su les vaincre ?

Ne serait-il pas plus intelligent d'étudier sérieusement cet entreprenant inconnu qui vient entamer avec nous la lutte sur le terrain artistique et de chercher à nous rendre compte de la façon dont il commence à manier les armes que nous lui avons fournies ?

C'est ce que je voudrais tenter.

Lorsque la *Gazette des Beaux-Arts* m'a fait l'honneur de m'inviter à résumer pour ses lecteurs les impressions que j'ai pu recueillir, je n'ai pas su résister au désir d'analyser en si bonne place les réflexions que m'a suggérées l'étude de l'art naissant de l'Amérique du Nord. Peut-être l'inexpérience de l'écrivain se trahira-t-elle souvent au cours de ces pages ; que ceux qui me liront soient indulgents pour un artiste qui dit ce qu'il pense sans autre prétention que celle d'indiquer quelques points qui lui semblent intéressants.

Lorsque les organisateurs de l'Exposition, passant des premières études à la pratique, se préoccupèrent de la rédaction définitive des projets d'exécution, ils eurent une idée singulière pour nous, mais très explicable dans un pays où la décentralisation est poussée jusqu'à ses dernières limites.

Après avoir tracé quelques données générales, quelques grandes lignes assez peu définies destinées seulement à préciser à peu près la place qu'ils jugeaient convenable de donner aux principaux palais,

jetés sans grand ordre et sans beaucoup de méthode au milieu des marécages du Jackson Park, ils appelèrent les principaux architectes des grandes villes des États-Unis et, leur assignant à chacun un palais, leur demandèrent d'en étudier les projets.

Un prix fut convenu à forfait pour l'exécution des dessins demandés, et chacun repartit, les uns à New-York, les autres à Boston, Washington ou ailleurs, et tous se mirent à l'étude sans autre point de contact entre eux que le service central installé à Chicago.

Les projets faits furent apportés par leurs auteurs, subirent quelques légers remaniements et l'exécution commença.

Pouvait-il en résulter un de ces magnifiques ensembles qui laissent le visiteur sous l'impression puissante que cause une belle ordonnance dont les lignes générales ont été sagement pondérées? Évidemment non.

Les difficultés résultant forcément de la méthode adoptée, peut-être aussi quelques sages conseils, avertirent bien vite la direction générale de la faute qu'elle avait commise. Aussi s'empressa-t-elle de la réparer en chargeant un architecte en chef de la direction générale des constructions.

Malheureusement l'inexpérience se traduisit encore cette fois par une mesure qui rendit peut-être le remède pire que le mal.

Puisque l'on avait un architecte et un service, pourquoi ne pas les charger, non plus de la direction, mais de l'exécution des travaux? Les projets étaient là, leurs auteurs n'y étaient pas! Eh bien! qui empêchait que le service présidât à leur exécution? De temps en temps, les auteurs y viendraient jeter un coup d'œil et tout marcherait à souhait sous une direction devenue cette fois absolument unique.

Et ce fut peut-être ce jour-là que se commit la grosse faute. Si, au moment de la conception, l'unité de vues est indispensable, c'est précisément au moment où l'on entre dans le détail de l'exécution que la division devient nécessaire.

Un seul homme se trouva chargé d'assurer l'exécution d'une dizaine de palais, commandant à une armée d'inspecteurs, de dessinateurs, recrutée dans les écoles naissantes parmi tout ce qui était susceptible de tenir un crayon, jeunes gens pour la plupart sans expérience, ignorant encore les complications d'une profession pleine d'embûches, et laissant forcément au hasard le soin de résoudre des difficultés qu'ils n'étaient aptes ni à prévoir ni à éviter.

De là cette effrayante banalité des détails, ces fautes lourdes de

proportions entre les différentes parties d'une ordonnance, qui font grincer des dents l'artiste européen élevé pendant de longues années dans le respect de la forme pure, élégante et châtiée.

Les palais de la World's Fair ne sont donc pas, en général, des œuvres sérieuses et puissamment voulues dans tous leurs détails, mais plutôt de larges esquisses sans prétention mises au point par des praticiens peu habiles.

On ne peut les envisager qu'à un point de vue très général, comme on juge une esquisse : en y cherchant les intentions.

Encore même ces intentions sont-elles assez rares et nous croyons en avoir démêlé la raison.

Faire des palais différents pour abriter les produits des mines, de l'électricité, des arts mécaniques, des arts industriels, des arts libéraux ou de l'agriculture, c'est toujours, au fond, construire de vastes hangars entourés et masqués par des façades plus ou moins décoratives. Ce n'est que par l'habileté des arrangements, la science infinie des détails que l'on peut arriver à varier les effets et à donner à chaque œuvre un caractère particulier.

Or, cette habileté et cette science manquent encore à l'Amérique, trop neuve en tout ce qui concerne l'architecture, pour les avoir acquises; aussi, tous les palais dont nous venons de parler sont-ils d'une inquiétante banalité.

Lorsque, au contraire, les éléments de décoration se présentent à l'esprit d'une façon plus précise, lorsqu'il n'y a plus besoin de se torturer l'imagination pour trouver des effets qui résultent naturellement du sujet même de la composition, nous voyons l'artiste se révéler, savoir en tirer un parti ingénieux et produire une œuvre intéressante comme le palais des Pêcheries ou celui de la « Transportation. »

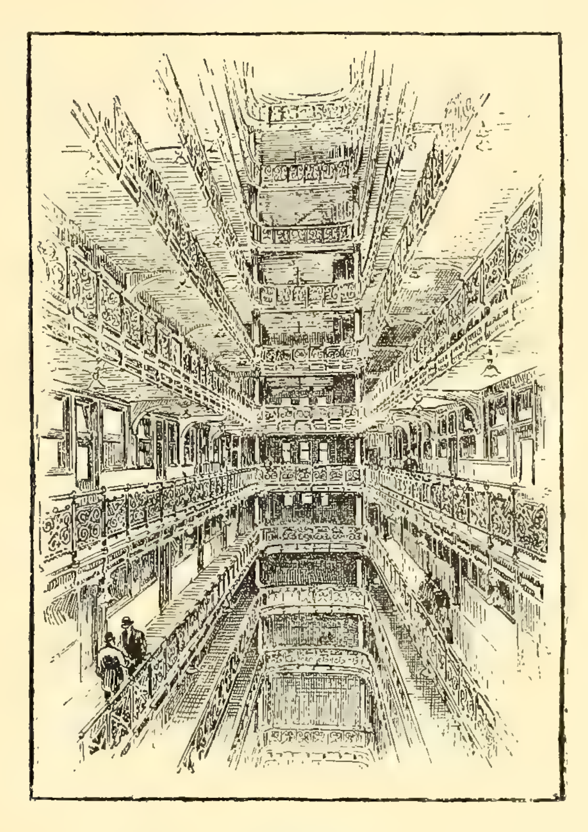
Il y a donc, en Amérique, des natures d'artiste qui sentent, qui cherchent et qui trouvent. Elles sont encore novices, mais elles sont intéressantes et méritent qu'on les étudie.

Pour les bien comprendre, il ne faut pas s'arrêter aux constructions par trop hâtives de la World's Fair, il faut les chercher dans les villes, là où elles ont produit des œuvres plus sérieuses et répondant plus directement aux besoins et aux usages de leurs pays.

Une étude de cette nature sera certainement la source de réflexions plus intéressantes qu'une description fastidieuse et détaillée des innombrables palais de Jackson Park.

Nous y reviendrons d'ailleurs ensuite, après avoir essayé de pénétrer un peu plus avant dans l'étude du mouvement architectural en Amérique, étude qui nous aidera davantage à les apprécier.

Avez-vous lu les *Sensations d'Amérique*, d'Octave Uzanne, les



LA CHAMBRE DE COMMERCE, A CHICAGO.

(Vue intérieure.)

Lettres de Chicago, de Marcel Monnier? Si vous les avez suivies simultanément, vous avez dû remarquer que ces deux spirituels écrivains ont éprouvé les mêmes impressions, les mêmes étonnements à l'arrivée à New-York, le même enthousiasme pour l'Amérique, bientôt refroidi par un séjour de quelque temps à Chicago.

Coïncidence curieuse! Il vient de nous tomber sous les yeux un long article écrit par un voyageur amoureux des écoles buissonnières, qui a préféré prendre par l'Inde et San-Francisco. Il arrive à Chicago

et ne peut cacher le désappointement qu'il éprouve, après avoir jugé l'Amérique sur cette merveilleuse cité que l'on appelle là-bas « la Perle de l'Ouest », à se trouver transporté tout d'un coup dans cette immense usine à millions, construite en vingt ans par des gens pour la majeure partie desquels le mot « art » sonne aussi creux qu'une caisse vide.

D'où vient que, tous, nous avons senti de même? C'est évidemment que New-York, comme San-Francisco, par leur position géographique qui les met en contact, la première avec l'Europe, la seconde avec les peuples de l'Extrême-Orient, sont des villes américaines humanisées par le contact continuel de races pour lesquelles le culte et le sentiment de l'art sont choses innées. Chicago, au contraire, qui est bien le centre de toute l'Amérique, est resté à peu près, jusqu'à aujourd'hui, le type le plus pur de la ville d'affaires, formée par le groupement d'intérêts très différents appelés à se réunir pour mieux s'aider, et construite au jour le jour, sans autre souci que celui de satisfaire aux besoins immédiats.

Non seulement New-York, mais Philadelphie, mais Boston surtout, multiplient les sacrifices pour développer chez leurs habitants le goût des arts, pour s'affiner, se rendre aimables et attrayantes; elles y réussissent déjà et la meilleure preuve que l'on en puisse donner est l'impression puissante qu'elles produisent sur l'Européen débarquant en Amérique.

Chicago vient, au contraire, de tenter seulement le premier de ces efforts dans des conditions que nous apprécierons plus tard, mais trop récentes, en tout cas, pour que la ville en puisse déjà sentir les effets.

Malgré la World's Fair, malgré son accroissement inouï, malgré la présence d'un élément allemand considérable, Chicago est et reste actuellement, tant est grande la puissance d'absorption du peuple américain, la ville des affaires où la préoccupation de l'argent se manifeste sous toutes les formes, étreint les cerveaux au point de déformer presque tous ceux qui seraient disposés à manifester des tendances à la recherche et à l'étude, et réduit les artistes eux-mêmes, venus s'y établir, à n'être plus que des fabricants qui débitent leur marchandise, montent des bureaux de quarante dessinateurs, et s'en vont, quand le lac Michigan devient trop inclément, respirer l'air tiède du golfe du Mexique, pendant que leur usine à bâtisses leur gagne des millions.

Or, s'il est vrai que l'architecture d'un pays soit, à toutes les

époques, le reflet le plus direct de ses mœurs et de ses besoins, si la loi immuable de la concordance constante entre le génie d'un peuple et le caractère des monuments qu'il produit a besoin d'une nouvelle confirmation, on ne saurait la trouver plus éclatante et plus absolue que dans les constructions qui étonnent à un si haut degré les Européens arrivant à Chicago.

Dans une ville où le culte des arts est chose complètement ignorée; où les habitants (qu''une éducation religieuse étroite empêche de manifester leurs joies et de prendre leurs plaisirs au grand jour) considèrent que rire ou se fâcher c'est perdre un temps précieux, où, pour chacun, le seul but dans la vie est de gagner beaucoup d'argent, et quand on en a gagné beaucoup de s'en servir pour en gagner encore davantage, que doit produire l'art architectural? — Des édifices utilitaires. — Où doit-on nécessairement trouver un effort caractéristique? — Dans les édifices destinés à abriter et à faciliter le travail.

De même que de l'architecture antique il nous reste les temples, les basiliques, les thermes et les cirques correspondant aux principaux besoins de l'existence des peuples de la Grèce et de l'Italie; de même que plus tard nous voyons l'Église, le Château féodal et l'Hôtel de ville symboliser les trois grands éléments du moyen âge : la Religion, la Féodalité, les Communes; de même que nous trouvons dans les grands châteaux impériaux et royaux l'expression de la toute-puissance de la monarchie absolue, de même nous devons forcément, dans les productions de la plus américaine de toutes les villes, trouver des constructions d'une nature toute particulière, expression forcée du besoin de travail qui est l'essence même du génie américain.

Toutes ces constructions peuvent se résumer dans un type général.

Le « Building », la « Construction » par excellence, avec ses accessoires obligés : poste, télégraphe, téléphone, messagers. C'est le palais, le temple du travail dans lequel tout est conçu, combiné, étudié de façon à rendre le travail facile, agréable et le moins fatigant possible.

Pour comprendre cette conception tout à fait spéciale au peuple américain, à la fois pratique et originale, en tout cas, comme nous le disions tout à l'heure, très caractéristique, il faut connaître un peu la manière de vivre et de travailler de tout Américain lorsqu'il ne voyage pas.

Il fait de la vie deux parts bien distinctes dont l'une appartient

à la famille, l'autre au travail, et ces deux parts n'ont, en général, aucun rapport entre elles.

La famille et le home sont le plus souvent loin du centre de la ville, dans les quartiers du Nord et du Midi, exclusivement occupés par les habitations particulières, reliés au cœur de la Cité par les tramways électriques ou à vapeur, les « elevateds », ou simplement le chemin de fer, au bout de ces immenses avenues rectilignes dont la longueur atteint 25 à 30 kilomètres. Là, chacun a sa maison, depuis l'humble construction en bois élevée sur pilotis avec un petit escalier de quelques marches pour y accéder, qui garde encore, dans sa stabilité indécise, l'aspect un peu sauvage des cases de pionniers et fait penser à la maison roulante que les nomades promènent sur nos routes d'Europe, jusqu'aux superbes palais des rois du dollar qui font entre eux assaut de puissance et de massivité.

Le travail, au contraire, n'est jamais logé assez près du centre, assez à portée de tout ce que la science moderne met à sa disposition pour activer les affaires et les transactions; le contact entre les intérêts n'est jamais assez grand.

S'il était possible de réaliser quelque conception gigantesque réunissant dans un bâtiment unique toutes les affaires quelle qu'en soit la nature, on satisferait certainement à l'idéal de l'Américain.

En attendant cette tour de Babel d'un nouveau genre, le résultat actuel est déjà curieux.

Au centre de la Cité s'élèvent par vingtaines ces immenses constructions à seize, dix-huit, vingt et même vingt-deux étages, dont l'énorme masse carrée domine de toute sa hauteur le reste de la ville ; semblables à des donjons, elles s'estompent étrangement au milieu des brouillards de fumées grises qui les enveloppent et donnent à s'y méprendre l'impression de forteresses d'un autre âge.

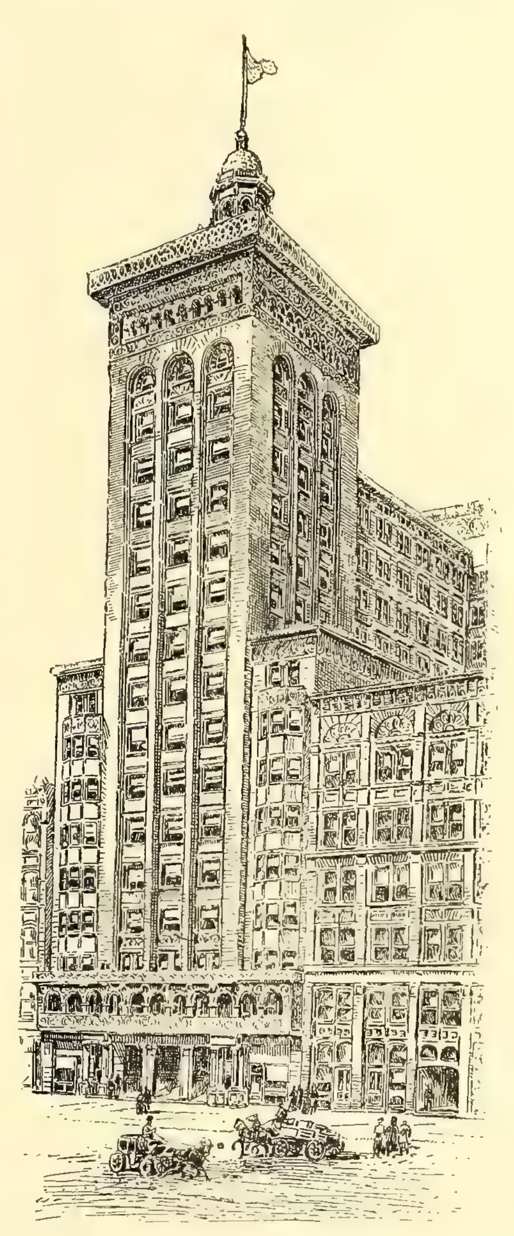
Extérieurement, l'aspect est généralement le même : un haut soubassement comprenant le rez-de-chaussée et le premier étage, d'une architecture puissante et trapue, le plus souvent inspirée de l'art roman ou de l'art byzantin avec, comme entrée, une immense arcade en plein cintre dont la naissance très près de terre est soutenue par d'énormes colonnes de granit poli.

Sur ce soubassement, un grand parti vertical englobant, dans un seul motif, dix, douze étages et même plus. Le plus souvent, c'est une série de larges pieds-droits en briques, reliés à la partie supérieure par des arcs en plein cintre également en briques et formant ainsi une arcade infiniment haute et étroite, régulièrement divisée en

autant de parties égales qu'il y a d'étages avec une fenêtre à deux ou trois parties par étage.

Toutes ces fenêtres, dans chaque travée et dans toute la hauteur, sont semblables, pas même semblables, identiques, et donnent très nettement la sensation d'une ruche dont chaque cellule aurait une vue sur l'extérieur.

Au-dessus des arcades, une frise composée d'un rang de petites baies souvent traitées dans l'esprit de ces délicieuses galeries qui terminent les clochers florentins et pisans et, pour couronner le tout en guise de corniche, une puissante dalle carrée très saillante qui, par sa masse et son importance, donne à l'ensemble un aspect de grandeur, de robustesse et de simplicité véritablement impressionnant.



SCHILLER'S THEATRE, A CHICAGO.

Ces édifices sont les plus curieux, car ils sont franchement originaux et construits avec cette préoccupation évidente de ne faire que ce qu'il faut pour donner l'impression de force majestueuse et calme que nécessite leur hauteur. Tout, jusqu'à leur décoration empruntée aux styles primitifs, contribue à en faire la vraie création d'un peuple nouveau, primitif en art, inconscient de ses propres forces, qui bégaye

encore et ne sait que ce que les autres lui ont appris. Attendez un demi-siècle, peut-être un siècle, et l'Américain, qui veut ne rien devoir qu'à lui-même, saura bien un jour dégager sa formule. Ce jour-là, les Européens tout étonnés seront peut-être obligés d'aller chercher au delà de l'Atlantique cette expression nouvelle répondant aux besoins nouveaux que nous cherchons tous avec tant de passion et à laquelle nous n'arrivons pas, empêtrés que nous sommes dans les traditions d'école et dans la manie de la collection, du bric-à-brac et des redites.

Plusieurs de ces constructions se terminent par de hauts pignons dans le style gothique remplis d'étages superposés; d'autres se distinguent par une tour, sorte de beffroi ou de clocher, qui leur donne un faux air d'hôtels de ville; mais, en général, on sent dans ces dernières l'influence de l'éducation un peu compliquée des Écoles anglaises d'architecture.

Les plus simples et les plus belles sont l'œuvre de Sullivan, un jeune artiste qui n'a pas quarante ans et chiffre déjà ses œuvres par dizaines de millions de dollars. Venu à Paris, comme tant d'autres, il a gardé de l'enseignement de son maître ce respect de l'expression simple et vraie qui résulte nécessairement d'une recherche consciencieuse des besoins à satisfaire et de leur traduction sincère dans la forme architecturale.

Ce maître qui fut aussi le nôtre, M. Vaudremer, cet artiste si fin, au jugement si sûr, aux idées si droites, si nettes, si précises, ne pourrait se défendre d'un certain étonnement en voyant quelles curieuses déductions un tempérament d'une nature toute particulière a su tirer de son enseignement respectueux surtout de la franchise et de la vérité.

De tout cela, Sullivan n'a retenu qu'une chose: c'est qu'un édifice doit accuser franchement et surtout clairement, par des moyens simples et faciles à comprendre, sa destination. Quant aux conséquences de cette théorie qui peut tout entière se résumer dans la devise *Ars in Vero* (l'Art dans le Vrai) et qui induit l'architecte à rechercher tous ses effets dans l'expression extérieure des moyens employés, il n'en a cure.

Il construit ses édifices en fer, à l'américaine, comme tous ses confrères du reste, à l'aide d'une grande ossature qui permet de monter très haut sans exiger des épaisseurs de murs invraisemblables et qui repose sur des pilotis battus dans le marais formant tout le sous-sol de Chicago. Puis il enveloppe son ossature de revêtements de

briques, apparents à l'extérieur, enduits à l'intérieur de granit, de porphyre ou de marbre pour les rez-de-chaussée et, quand tout est fini, l'aspect est celui d'un édifice massif construit en matériaux superbes et d'une stabilité à toute épreuve.

— C'est notre maître, mon cher Sullivan, qui roulerait de gros yeux s'il te voyait commettre de telles hérésies, de pareils mensonges!

Mais, au fond, sois certain qu'il saurait faire la part des nécessités d'économie et de stabilité qui forcent à employer de tels moyens et qu'il te pardonnerait en présence de la simplicité des effets obtenus de n'avoir pas émaillé Chicago d'une collection de tours d'acier revêtues en aluminium comme il s'en commence une en ce moment.

Entrons maintenant à l'intérieur d'une de ces immenses constructions et, pour la mieux juger, prenons l'un des dix ascenseurs, l'express, qui va nous élever en quelques secondes jusqu'au dernier étage. De cette hauteur, l'effet est grandiose.

Au centre de l'immeuble, un vaste hall le troue dans toute sa hauteur. Il est bordé à chaque étage d'un balcon en fer forgé et cuivre avec sol en mosaïque qui est le plus souvent la principale et presque la seule décoration de la salle recouverte d'une charpente apparente, en fer, des plus simples.

Comme nous l'avons dit, tous les étages sont pareils, égaux de hauteur, traités dans le même style du haut en bas, et les quinze ou vingt balcons répètent indéfiniment le même motif.

Cela pourrait être monotone, c'est simplement grand! Précisément à cause de la répétition, l'œil ne s'arrête plus au détail, il ne compte plus les unités et se trouve forcé d'embrasser l'ensemble d'un seul coup.

La répétition des parties n'intervient que pour faire ressortir l'ampleur du tout.

Sur chaque balcon, un peu comme dans les prisons cellulaires, donnent une série de portes ouvrant sur autant de chambres pareilles correspondant à chacune des fenêtres de l'extérieur. A tous les étages, la disposition est la même, les cellules sont semblables, la porte est vitrée du même verre dépoli sur lequel on lit un numéro, et... c'est tout.

En bas, un tableau sur lequel, en face de chaque numéro, est inscrit le nom de l'occupant et un second tableau contenant par ordre alphabétique les noms des occupants avec leur numéro en regard.

Vous entrez là comme dans un grand établissement financier, sans qu'aucun concierge vous arrête; consultez le tableau, jetez un numéro au boy de l'ascenseur qui vous dépose, sans que vous ayez le temps de vous en apercevoir, sur un des balcons, vous indique si c'est à droite ou à gauche, et vous frappez à la porte.

Tout cela au milieu d'un silence étonnant, déconcertant pour nos natures exubérantes. Dans ces ruches aux deux mille cinq cents numéros, on entendrait voler une mouche. Aucun bruit n'en sort; les affaires s'y traitent à mi-voix en quelques phrases rapides, sans discussions oiseuses. Un oui est un oui, un non est un non, une parole est une parole, et souvent, en trois minutes, sans aucune signature, il s'y fait des affaires qui chez nous dureraient des mois.

Come in! Good day! — « Entrez ! Bonjour ! » — *All right*, quand c'est fini, en signe de conclusion et d'accord; le chapeau vissé sur la tête, on esquisse un petit salut, et c'est fini.

L'art sobre et volontairement simplificateur dont nous venons de parler n'est-il pas en concordance intime avec de tels usages? N'est-il pas logique de supposer que là est l'origine d'un mouvement nouveau qui doit nécessairement aboutir à tout ce que nous avons vu, revu, ressassé depuis toute éternité? Évidemment oui!

Le devoir du critique impartial est de le reconnaître, de signaler le fait et d'attirer l'attention de tous ceux que ces études peuvent intéresser, au lieu de plaisanter plus ou moins spirituellement ces nouvelles productions parce qu'elles n'ont pas l'attrait de nos délicieux bijoux européens.

Après le building où il travaille, l'édifice le plus indispensable à l'Américain c'est l'hôtel où il loge quand il voyage, où même il s'installe souvent à demeure, dans sa propre ville, pour éviter les soucis qu'occasionne la tenue d'une maison.

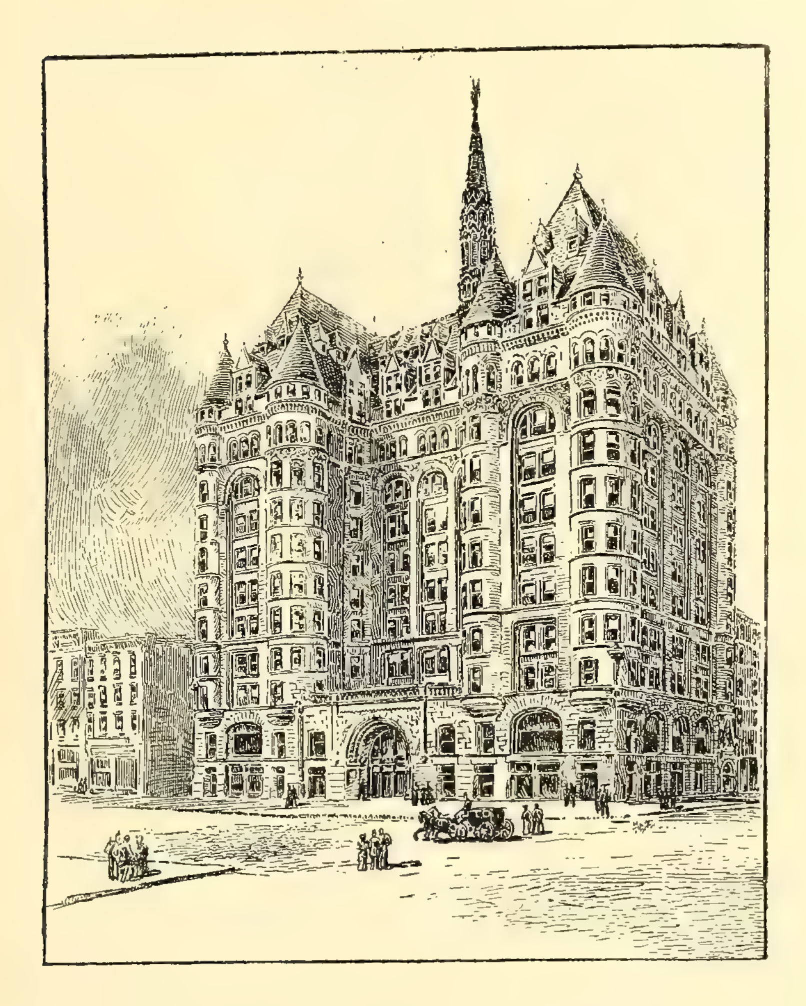
C'est dans l'étude de ces hôtels que nous pouvons suivre le mieux les efforts de l'art architectural pour répondre aux besoins de ceux qu'il est appelé à servir.

Le « Waldorf », le « Savoye Hotel », à New-York, l' « Auditorium » à Chicago, en sont certainement les types les plus curieux.

En voyage, l'Américain, habitué à gagner beaucoup et à dépenser sans lésinerie, tient non seulement au confort, mais au luxe, et l'on trouverait difficilement à cet égard quelque chose de plus complet que les grands hôtels américains.

Des façades, il n'y a pas grand'chose à dire.

Après avoir vu les buildings, il est facile de se faire une idée de l'aspect de ces caravansérails qui contiennent tout ce qui est nécessaire à la vie et même aux plaisirs. Ce sont toujours les même soubassements puissants, les mêmes envolées de fenêtres se répé-



BATIMENT DE TEMPÉRANCE DE L'UNION DES FEMMES CHRÉTIENNES, A CHICAGO.

tant à l'infini jusqu'à ce que le regard s'y perde, les mêmes couronnements, les mêmes matériaux, granit, pierres siliceuses ou briques, employés en revêtements, et surtout le même parti pris de répétitions continuelles.

Il y a d'ailleurs, à cette répétition constante de la même fenêtre,

une raison que nous n'avons pas encore donnée et qui, pour singulière qu'elle est, n'en dépeint pas moins merveilleusement l'esprit américain.

Presque tout se fait à la machine dans des usines souvent fort éloignées du lieu de la construction, les menuiseries notamment. On commande donc aux usines les portes et les fenêtres par centaines, par milliers, sur un modèle uniforme (le type de la croisée à guillotine étant le seul en usage). C'est plus commode et cela coûte moins cher. A quoi bon se creuser la tête pour varier les hauteurs d'une douzaine d'étages superposés; cela produirait-il un effet appréciable? Non, certes.

L'art et l'intérêt se trouvent donc d'accord.

A l'intérieur, au contraire, les besoins à satisfaire sont multiples et tous les détails du confort sont étudiés avec le plus grand soin.

D'abord, de vastes vestibules ou «offices» dans lesquels se trouvent les bureaux avec un personnel constamment à la disposition du public, des guichets de télégraphe, des cabines téléphoniques, des boîtes aux lettres, des messager boys, etc., etc... et tout une collection de « rocking-chairs » variés sur lesquels les fumeurs peuvent se balancer mollement et, savourant leur éternelle cigarette derrière les hautes glaces de la devanture, contempler les allées et venues du dehors.

Rien de plus curieux d'ailleurs pour le passant que cet alignement de figures étendues oscillant sans arrêt derrière une devanture de boutique. Cela éveille forcément dans notre esprit l'idée d'un magasin de costumes qui exposerait ses produits sur des mannequins mécaniques présentés dans les poses les plus hétéroclites. Puis, des salles à manger où l'on fume, d'autres où l'on ne fume pas; des bars; des salons à l'usage des voyageurs et d'autres exclusivement réservés aux femmes avec entrée particulière (car la femme voyage couramment seule en Amérique); des salles de fêtes situées au douzième étage avec leurs cuisines au-dessus; des salles de théâtre et de concert qui, comme celle de l' «Auditorium», contiennent plus de spectateurs que notre Opéra, et possèdent une scène permettant d'y donner de grands ballets italiens; des bains de vapeur dans les sous-sols; des chambres accompagnées chacune d'une salle de bains contenant baignoire, toilette et water-closet — tout cela desservi par une nuée d'ascenseurs si rapides et si vastes que l'on a vu les invités d'un grand banquet de deux cents couverts, réunis dans un salon du premier étage, transportés tous dans la salle des fêtes, quelque dix étages

plus haut, en aussi peu de temps que si tout avait été de plain-pied.

A New-York, comme nous le disions en commençant, l'art européen a fortement pénétré, entrainant à sa suite l'art industriel et tous ceux qui le pratiquent. Aussi son influence se fait-elle constamment sentir dans la décoration de toutes ces merveilles. Au Waldorf par exemple, où les millions de dollars ont été prodigués, ce ne sont que revêtements de marbre ou de bois précieux, mosaïques, incrustations de cuivre doré, tentures en damas, etc., etc.... La salle à manger, de dimensions immenses, est une reconstitution surprenante du style du premier Empire. Les murs sont revêtus sur toute leur hauteur de lambris d'acajou avec applications de cuivres dorés; le plafond est supporté par des colonnes en porphyre vert dont les chapiteaux et les bases sont également en cuivre doré; les tables, les chaises, les dressoirs, tout est dans le même style; les hautes fenêtres sont garnies de rideaux en damas vert. L'aspect est d'une richesse et d'une distinction remarquables auprès desquelles les salles de fêtes en carton pâte de nos grands hôtels parisiens feraient triste figure.

Seulement, il faut bien l'avouer, cela n'a d'américain qu'un seul côté : celui de la richesse et du luxe; car en ce qui concerne la composition il n'est pas difficile de discerner son origine exclusivement européenne.

A New-York, la manie terrible des styles du passé, la passion des copies d'ancien, commencent à influer énergiquement sur l'architecture. Ce sont, à peu de chose près, les mêmes décorateurs, les mêmes tapissiers qu'à Paris ou à Londres; les uns comme les autres, trouvant beaucoup plus facile de copier du tout-fait que de créer, poussent de plus en plus les possesseurs des grosses fortunes dans cette voie fâcheuse qui décourage chez nous toute initiative tant soit peu créatrice.

A Chicago, au contraire, nous sentons immédiatement la résistance énergique à l'importation européenne, la tentative de faire soi-même, d'une façon toute personnelle, et sans rien emprunter au passé.

Est-ce à dire que cela soit parfait, même simplement plus agréable que ce qui se fait à New-York?

Ce serait mal interpréter notre pensée que de croire que nous allons jusque-là. Mais c'est voulu, c'est nouveau et par conséquent c'est plus intéressant pour nous.

Dans la décoration intérieure d'hôtels comme l'Auditorium à Chicago, la sobriété est un principe.

Le vestibule, avec ses arcs massifs et bas supportés par de puissantes colonnes de marbre, donne la sensation des vestibules qui précédaient les palais des empereurs d'Orient. Mais si l'on y regarde de près, tout l'effet est dû à quelques larges et vigoureuses frises d'une ornementation sculptée très personnelle et d'une composition curieusement inspirée de la plante qui n'a son analogue nulle part, à des fonds le plus souvent en pierre moulée ou même simplement en lincrusta, relevés d'une grande quantité d'effets métalliques : or, argent, platine, bronze, etc., curieusement étudiés et produisant des jeux de lumière d'une richesse éblouissante.

Dans les frises sculptées courent, piquées au cœur de chaque rosace, des lampes à incandescence qui s'en détachent comme les pistils d'une fleur. Le soir, aux lumières, cette infinité de lampes disséminées dans la pièce suivant le contour des arcs, les lignes droites des hautes frises et les caissons des plafonds, produisent l'effet d'une illumination qui fait à ce point partie intégrante du monument, qu'elle semble lui être indispensable.

C'est nouveau, doux à l'œil et d'un effet délicieux; si l'on entrait dans le détail, il se présenterait immédiatement à l'esprit une quantité de critiques; mais nous ne pouvons ici qu'indiquer les idées intéressantes sans prétendre faire une étude complète de la façon dont elles sont présentées, ce qui nous entraînerait trop loin.

On ne saurait toutefois manquer de faire remarquer que des dispositions de cette nature qui se prêtent admirablement à la décoration d'une petite salle, d'un escalier ou d'un vestibule tombent forcément dans la monotonie quand les mêmes effets sont appliqués à des surfaces trop grandes pour que l'artiste ne soit pas obligé de se limiter sous peine d'entraîner une dépense excessive.

C'est pour cela que la salle de théâtre pour laquelle le même parti a été adopté est simplement lugubre.

Dans l'impossibilité de multiplier à l'infini les lumières, Sullivan (car c'est aussi lui qui a construit l'Auditorium) s'est borné à appliquer son dispositif à la décoration des trois immenses arcs de la voûte plein cintre de 25 mètres d'ouverture qui recouvre toute la salle.

Cela fait six cordons de lumière qui détachent plus cruellement encore la brutalité trop antédiluvienne de la composition et qui font tristement ressortir la pauvreté de cette cave gigantesque dont la

partie basse, occupée par les spectateurs, est au contraire disposée avec un charme, une entente de la pratique et une science des tons qui font une opposition déconcertante avec la sauvagerie du motif général.

Cette étrangeté nous choque d'abord, mais, au fond, l'on y sent la volonté de l'artiste d'imprimer un cachet tout personnel à ses œuvres et de ne jamais sortir sous aucun prétexte de son principe d'individualité à outrance. Faut-il s'en plaindre? Certainement non. Il n'y a que des caractères de cette énergie qui puissent produire du nouveau et s'imposer par la force aux indécisions du goût public si privé de guides et si hésitant qu'il se réfugie dans le déjà-fait pour être à l'abri de toute critique. De tels caractères ont de grands défauts, qu'il est juste de signaler; mais il ne faut pas oublier que ces défauts sont les compagnons nécessaires de qualités hors ligne qui présentent le plus haut intérêt pour l'histoire de l'art architectural dans un pays où doivent d'autant mieux se produire les idées nouvelles qu'il n'est pas gêné par ses souvenirs et ses traditions.

JACQUES HERMANT.

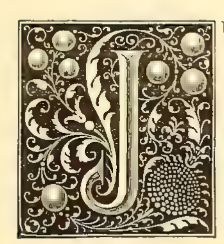
(La suite prochainement.)



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(TREIZIÈME ARTICLE[1].)



USQU'A l'incendie de 1871, les salles du rez-de-chaussée des Tuileries qui formaient le logis du roi, avaient conservé, dans leurs dispositions principales, les ornements peints dont Georges Charmeton et les deux Lemoyne, Francisque Millet et Noël Coypel avaient décoré leurs lambris. On y voyait des sujets mythologiques, des attributs en camaïeu, des arabesques et des devises en l'honneur de Louis XIV[2] sur fond doré, qu'accompagnaient des plafonds dus à Nicolas Loir, à Mignard et à Flemael, entourés d'ornements en stuc doré par Lérambert et Girardon. L'appartement de la reine était décoré de panneaux allégoriques dus à Jean Nocret et de grands paysages par Jacques Fouquières que ses démêlés avec Poussin ont rendu célèbre. Derrière cet appartement s'étendait une vaste galerie dont la voûte était divisée en grands caissons peints imités des compositions d'Annibal Carrache dans la galerie du palais Farnèse à Rome. Ces sujets tirés de la Fable avaient été exécutés à Rome par Monier,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IV, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX, p. 238, 318.

2. Jean Bérain a publié une suite de vingt-huit planches faisant partie de la Chalcographie nationale, intitulée : Ornements de peinture et de sculpture qui sont dans la galerie d'Apollon au château du Louvre, et dans les grands appartements du roi au palais des Tuileries. Quatre de ces planches reproduisent les arabesques peintes par les Lemoyne aux Tuileries; quatre autres, les portes peintes par Charmeton, et quatre autres planches, huit dessus de portes à vases couronnés et à frontons brisés, qui sont gravés par F. Chauveau. Le style de ces ornements rappelle beaucoup celui des arabesques de la galerie d'Apollon au Louvre.

Corneille le jeune, Bonnemer et Vouet fils, sous la direction d'Errad; quatre autres tableaux avaient été inventés par Planchard, Delafosse et Vignon; Audran, Houasse et Jouvanet avaient dessiné les bas-reliefs et les figures surmontant la corniche de cette galerie.

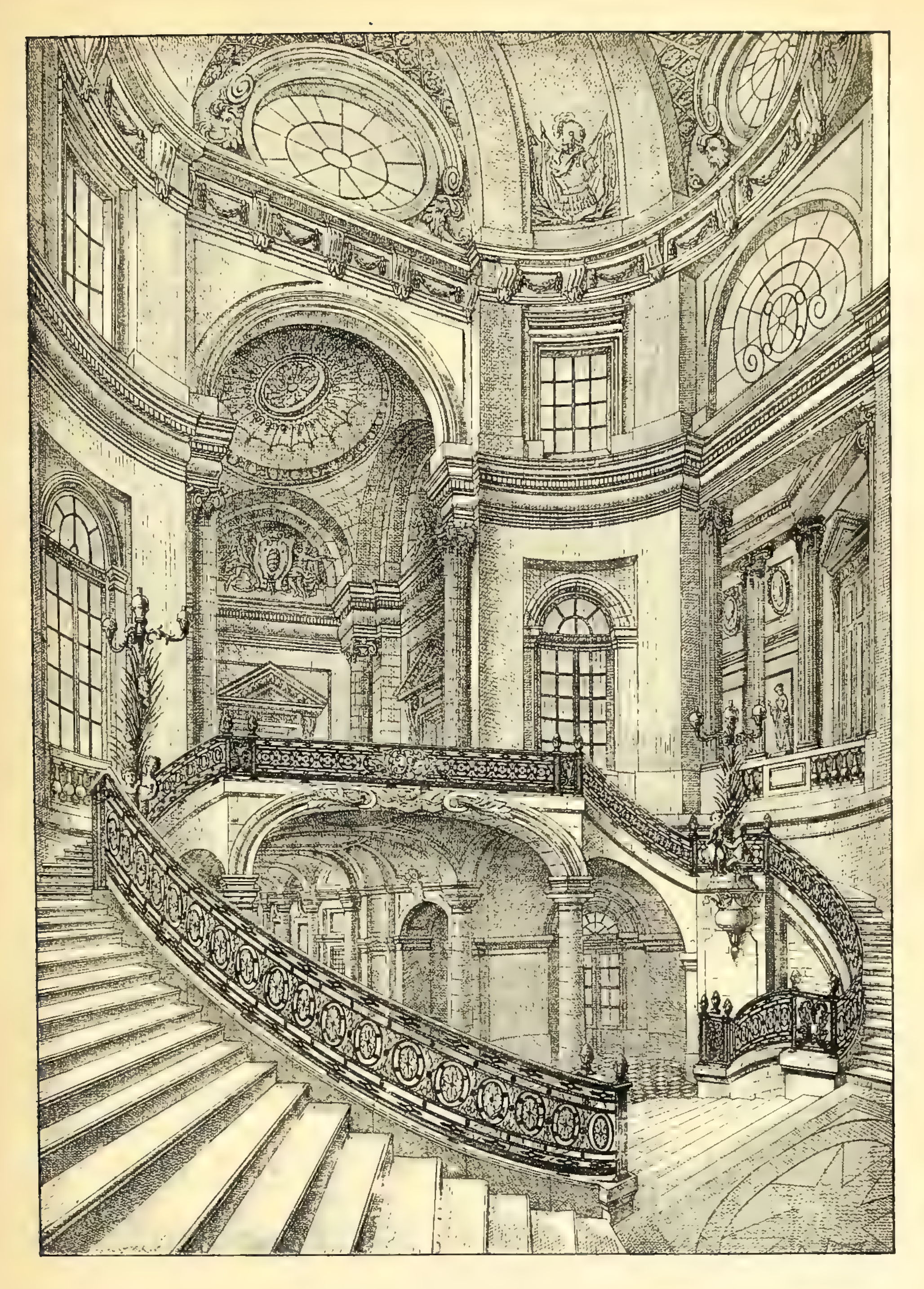
Le second pavillon carré, situé près du pavillon Marsan, contenait la salle des machines où Louis XIV faisait représenter les ballets de Quinault et de Lully. Ce théâtre avait été disposé sur les plans de Vigarini et peint par Noël Coypel d'après les dessins de Charles Lebrun. La Convention y siégea après la chute de la royauté, et il devint plus tard une salle de banquet.

Auprès de l'appartement du roi se trouvait celui du grand dauphin. Il renfermait plusieurs frises peintes sur fond doré par Philippe de Champaigne et par son neveu. Il y avait représenté différents traits de la jeunesse d'Achille pour montrer les exercices et les amusements de la jeunesse. Ces toiles enlevées de leur place primitive, lors d'un changement de disposition architecturale, sont aujourd'hui conservées au Musée du Louvre. Ce sont, en y joignant quelques figures allégoriques de Noël Coypel qui se trouvent au grand Trianon, les seules œuvres artistiques qui soient restées de la décoration du palais des Tuileries qui contenait tant de modèles exquis de l'art français du XVIIe siècle, notamment un salon du premier étage servant de salle de conseil sous Napolon III, où un beau portrait de Louis XIV et une composition reproduisant Mme de Maintenon en gouvernante des enfants du roi, étaient accompagnés de superbes boiseries dorées. La plupart des meubles anciens qui figuraient avant 1870, dans les pièces occupées par l'impératrice, avaient été heureusement mis à l'abri; ils se trouvent aujourd'hui au Garde-Meuble et au Musée du Louvre, non sans porter toutefois les traces des périls qui ont failli les anéantir.

Le jardin des Tuileries est, comme le parc de Versailles, une sorte de musée de la sculpture décorative française depuis le XVIIe siècle. En plus des morceaux commandés pour compléter l'effet des dispositions de Lenôtre, il a reçu, sous Louis XV et pendant la Révolution, nombre de groupes et de statues provenant de Marly; par contre, il en a dû abandonner au Musée du Louvre plusieurs autres, qu'il y aurait eu danger à laisser plus longtemps exposés aux intempéries de notre climat. Les deux groupes équestres : *Mercure et la Renommée*, avaient été sculptés par Coyzevox pour l'abreuvoir de Marly; mais ayant été jugés trop petits, ils furent remplacés par deux autres groupes de Coustou qui sont venus leur faire pendant à

l'entrée des Champs-Élysées. Non loin des œuvres de Coyzevox, quatre groupes couchés : le *Rhône et la Saône* par G. Coustou ; le *Rhin et la Moselle* par van Clève, et deux copies d'après l'antique : le *Nil et le Tibre*, annoncent dignement l'entrée du jardin par la grille du Pont tournant. Sous la Révolution on a construit dans les massifs boisés, deux hémicycles en marbre à l'imitation de ceux de la Grèce, dans l'un desquels sont deux charmantes statues de Lepautre et de G. Coustou représentant *Hippomène et Atalante*, qui se voyaient auparavant à Marly, et dans l'autre : *Apollon et Daphné* par Théodon. En face du palais disparu, sont restés deux groupes colossaux, *Enée enlevant Anchise* et *Lucrèce et Collatin*, par Lepautre, autour desquels sont rangées quelques statues du XVIIe siècle et une série de vases ornés de guirlandes et de mascarons élégants. Dans l'une des allées transversales, une *Flore* par L. Magnier, répétition d'un groupe des jardins de Versailles, descend d'un char de bronze délicatement ciselé. Si l'art contemporain n'était pas en dehors de notre cadre, nous aurions à citer dans le jardin et sur les façades du pavillon de Flore, des sculptures de Barye, de Carpeaux et de Caïn qui sont déjà considérés comme des modèles classiques.

L'axe de la cour immense du Carrousel est occupé par le monument le plus délicat qu'ait produit l'architecture du premier Empire, et qui servait en même temps à dissimuler le défaut de parallélisme existant entre les façades du Louvre et des Tuileries. L'arc de triomphe du Carrousel a été érigé en 1807, par les architectes Percier et Fontaine, à la gloire de l'armée française, sur le modèle de l'arc de Septime Sévère à Rome. La plate-forme reçut comme couronnement les quatre chevaux d'airain de Saint-Marc, qui reprirent en 1815 la route de Venise; ils étaient attelés à un char de victoire où devait figurer primitivement une grande statue de Napoléon Ier, par Lemot, qui est actuellement sur une des terrasses de Versailles. Le quadrige actuel : *Le Triomphe de la Paix*, a été modelé sous la Restauration par le sculpteur Bosio. Tous les détails de la décoration de l'arc du Carrousel ont été traités avec beaucoup de goût par les meilleurs artistes du commencement du siècle, qui pour la plupart avaient fait partie de l'ancienne Académie royale. Clodion (Claude-Michel) en a exécuté l'un des bas-reliefs : l'*Entrée à Munich*, tandis que Pradier et David d'Angers y produisaient leurs premières œuvres. Quelques-unes des statues de l'attique représentent des *grognards*, dont les costumes ont été rendus par Dumont et par les autres sculpteurs avec une exactitude très mouvementée.



GRAND ESCALIER DU PALAIS-ROYAL.

De la résidence construite par le cardinal de Richelieu entre le Louvre et les Tuileries et qui s'appela successivement : Palais-Cardinal et Palais-Royal, il ne reste pour ainsi dire plus que l'emplacement. On ne retrouve de vestiges de l'œuvre de Lemercier que dans les cartouches sculptés sur la droite de la seconde cour, où des ancres et des trophées maritimes rappellent la charge de grand amiral dont Richelieu était titulaire. La façade extérieure de la première cour fut complètement renouvelée par Moreau, l'architecte du duc d'Orléans, en 1763, et par Fontaine après la Restauration. L'avant-corps du pavillon central est couronné d'un attique à fronton circulaire au milieu duquel Pajou a sculpté deux figures de génies soutenant un cartouche armorié, aujourd'hui occupé par un cadran d'horloge. Des trophées d'armes accompagnés de groupes d'enfants et des pilastres corinthiens complètent cette décoration que l'on peut citer comme l'une des plus charmantes œuvres du XVIIIe siècle. Les deux pavillons longeant la rue Saint-Honoré sont surmontés de frontons dont les tympans offrent des groupes de femmes et d'enfants disposés autour d'un grand écusson, qui sont modelés par la même main. M. de Goncourt possède les dessins du fronton de droite représentant *la Prudence et la Liberté*, qui porte la date 1765.

Le premier étage de la façade donnant sur la seconde cour est orné d'une ordonnance ionique, formée par des colonnes détachées supportant de grandes statues assises. Quatre d'entre elles, placées sur l'avant-corps de la droite, sont dues à Pajou, les quatre de gauche ont été sculptées par A. F. Gérard en 1830.

Les appartements intérieurs ont été si souvent remaniés qu'il ne reste rien de la décoration que leur avait donnée le cardinal. On y retrouve encore çà et là les restes des travaux que les ducs d'Orléans y avaient fait exécuter à diverses reprises. Nous nous souvenons avoir vu, dans l'ancienne collection du comte Pourtalès, le *Mariage de la Vierge*, qui provenait de l'une des chapelles du Palais-Royal, peinte par Philippe de Champaigne; ce tableau est aujourd'hui en Angleterre. Une seconde chapelle disparue, avait été entièrement décorée par le pinceau de S. Vouet. On rencontre dans les Musées de province un certain nombre de grands portraits en pied qui ont fait partie de la galerie des Hommes illustres, peinte par Vouet, P. de Champaigne, Juste d'Egmont et Poerson, pour le cardinal. Une seconde galerie où Antoine Coypel avait figuré, en quatorze tableaux, les principaux faits de l'*Énéide*, fut démolie pour l'établissement du Théâtre-Français, en 1786. Le Régent avait installé, dans une suite de

salons décorés par Oppenord, une précieuse collection de tableaux anciens que la France a perdue lors de la Révolution et qui luttait d'importance avec celle du Roi.

Le grand escalier d'honneur à double rampe, construit en 1763 par Contant d'Ivry, est contenu dans une cage ovale à coupole décorée de trophées. Trois entre-colonnements d'ordre ionique forment des arcades remplies par des peintures en grisaille, représentant des portiques avec des statues. L'architecture de ces perspectives est due à de Machy, et les figures en ont été peintes par Taraval. La rampe en fer forgé et poli, aux doubles lettres royales entrelacées de palmes en cuivre doré, est un ouvrage du serrurier Corbin qui l'a exécutée sur les modèles de Jacques Caffieri. Au milieu sont placés deux groupes d'enfants en plomb massif, aujourd'hui bronzé, par de Fernex, qui portent un palmier d'où sortaient autrefois des bras de lumière. Les trois grandes portes du palier conduisant aux salles du premier étage, sont surmontées de belles figures de génies soutenant l'écu de la famille d'Orléans, et de vases sculptés par Philippe Caffieri.

L'ancienne salle à manger du palais, autre œuvre distinguée de Contant d'Ivry [1] (1765), ouvrant sur le balcon à consoles et à mascaron avec rampe en fer du pavillon de la cour des Fontaines, a conservé ses murs revêtus d'ornements en stuc, qui ont été récemment peints et dorés. Dans les dessus des portes et des fenêtres, de Machy a peint en grisaille quatre médaillons circulaires représentant des groupes d'enfants et des figures allégoriques de femmes couchées. La salle actuelle des conflits du Conseil d'État a été dépouillée de ses boiseries, à l'exception de cinq portes à encadrements sculptés et à figures de dragons, et de la corniche du plafond que l'on retrouve dans les gravures d'Oppenord et dont nous croyons pouvoir attribuer l'exécution à l'ornemaniste N. Pineau. La pièce d'attente de la Direction des Beaux-Arts est un autre grand salon soutenu par des pilastres ioniques en stuc doré au milieu desquels sont des trophées d'armes qui encadrent des arcades à glace; mais de nombreux remaniements modernes lui ont enlevé son ordonnance primitive. A côté de leur collection de tableaux, les ducs d'Orléans possédaient une bibliothèque, un cabinet de pierres gravées et de médailles et un cabinet d'histoire naturelle, qui étaient installés en partie au second étage de l'aile située sur la rue de Valois. La bibliothèque de la Commission

1. V. Les appartements du Palais-Royal gravés par Le Canu, d'après Contant d'Ivry, pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

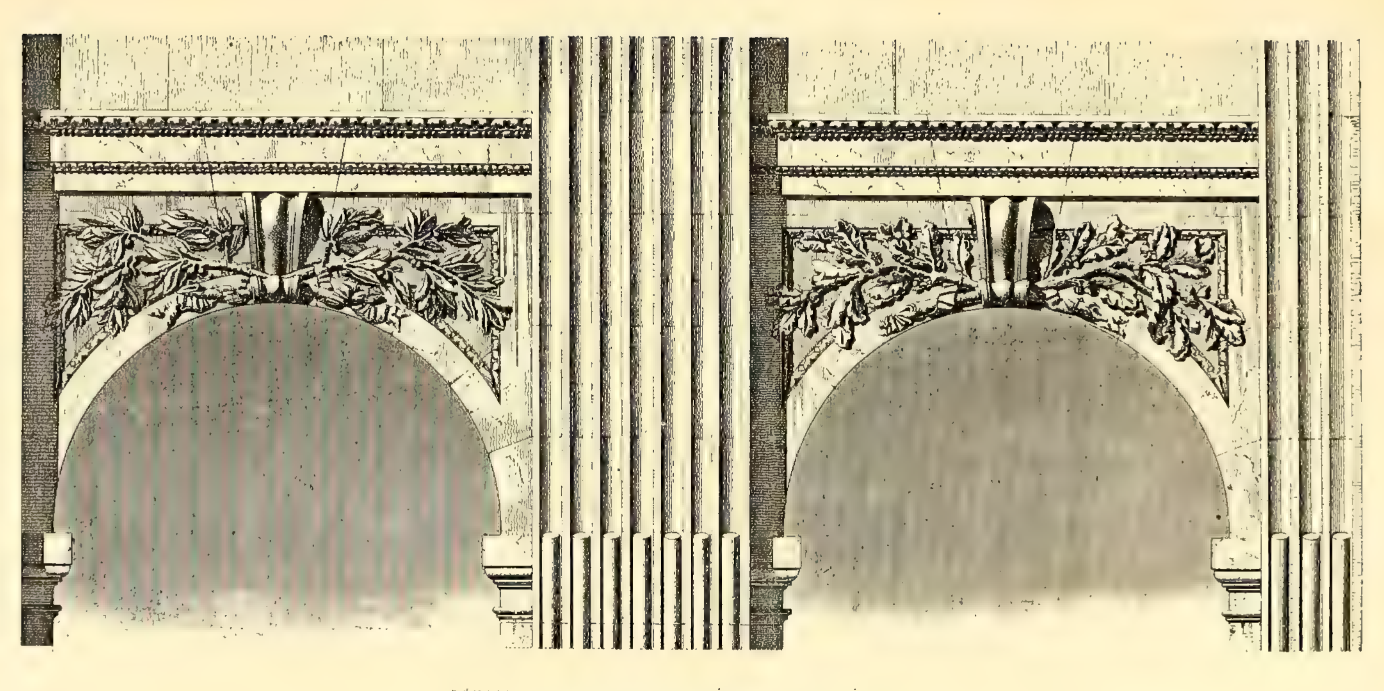
des Monuments historiques occupe les armoires vitrées à corniche et à caissons encadrés du style Louis XVI, de l'une de ces anciennes pièces.

L'incendie de 1871 avait épargné d'autres boiseries sculptées sur les dessins de Contant d'Ivry et de Louis, pour la décoration du palais. Ces anciens panneaux n'ont pas trouvé grâce devant les architectes chargés d'approprier le Palais-Royal aux services de la Cour des comptes et du Conseil d'État. Ils furent divisés en plusieurs lots de la hauteur et de la largeur voulue par les règlements de la mise en vente des matériaux appartenant au Domaine public, et après être restés plusieurs mois dans la cour du palais, ils furent adjugés aux marchands auvergnats qui sont les assistants ordinaires de ces opérations intelligentes.

Le Théâtre-Français était mis en communication avec l'ancien Palais-Royal, par cinq arcades aujourd'hui condamnées et occupées par des échoppes, dont les voussures sont ornées de trophées en pierre largement exécutés, dans le beau style des œuvres de Cauvet à qui l'on devait la décoration des portes de la façade principale. Le foyer de cette salle, l'un des bons ouvrages de Louis, renferme une suite incomparable de statues, de bustes et de portraits retraçant les auteurs dramatiques et ceux des acteurs chargés d'interpréter leurs compositions, mais cette collection où l'on retrouve les noms de Coyzevox, de Caffieri et de Houdon, relève bien plus du grand art que de ce que l'on est convenu de désigner sous le nom d'art décoratif [1].

L'architecte Louis nous semble s'être encore surpassé dans la grande galerie qui entoure le jardin du Palais-Royal, et qui fut élevée malgré les réclamations des propriétaires des maisons voisines, jaloux de conserver la vue de cette promenade. On peut citer comme un modèle de simplicité élégante, les grands pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens entre lesquels s'ouvrent les arcades des trois promenoirs circulaires de la galerie et les guirlandes de feuillage qui surmontent la clé des arcades. Plusieurs maisons avaient conservé les lambris sculptés contemporains de la construction. Les plus remarquables étaient ceux du café Foy si longtemps dirigé par la famille Jousserand-Lenoir, à laquelle le Louvre doit la possession d'une belle collection de miniatures et de boîtes émaillées. Lors de la fermeture de cet établissement, les boiseries en furent acquises par M. Beurdeley père et revendues par lui à un amateur. L'emplacement

1. Voy. *Gazette*, 2e pér., t. XXXIVe, p. 127, l'étude de M. Got avec gravures.



DÉTAIL DES ARCADES DU JARDIN DU PALAIS-ROYAL.

(D'après César Daly, « Motifs extérieurs ».)

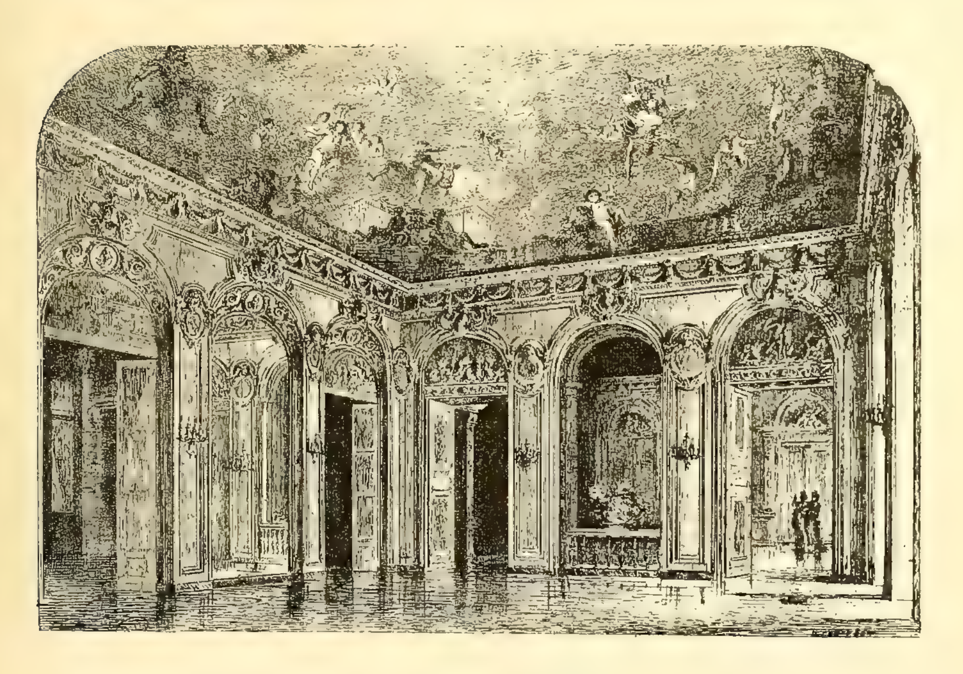
du café n'est plus indiqué aux curieux que par la copie de l'hirondelle peinte au plafond par Horace Vernet, qui y venait souvent dans sa jeunesse, avec son père Carle. Lefeuve affirme que les boiseries sculptées et dorées du n° 154 de la galerie, avaient été transportées après la suppression de la ferme générale des jeux, dans un des salons du premier étage du café Foy (*Anciennes maisons de Paris*, t. II, p. 351).

La chancellerie des ducs d'Orléans donnait autrefois sur le jardin du Palais-Royal; elle en fut séparée par la construction de la galerie et se trouve resserrée entre les rues de Valois et des Bons-Enfants. La cour est précédée d'un portail à fronton derrière lequel se trouve une voûte décorée de statues et de bas-reliefs de style Louis XVI. Le salon principal de cet hôtel a été dessiné par Germain Boffrand [1] avec un goût exquis. Les panneaux, les encadrements de porte et les bordures de glaces sont décorés de coquilles et d'ornements en bois sculpté et doré d'une très précieuse exécution. Au-dessus d'une corniche à voussure s'étend un vaste plafond où Antoine Coypel, premier peintre du régent, qui lui avait déjà commandé la voûte de la galerie d'Énée, a représenté les *Amours désarmant les Dieux*, dans sa manière claire et facile. M. le marquis de Chennevières possède un grand dessin d'Antoine Coypel pour ce plafond. Cette pièce porte les traces apparentes d'une réfection partielle qu'elle a subie sous Louis XVI. C'est alors que furent refaites les cinq portes à trophées peints et dorés avec des trumeaux cintrés à personnages sculptés en bas-relief et dorés, ainsi que les médaillons ovales qui rapellent le caractère des ouvrages de de Wailly. Ce salon fut restauré récemment lorsque M. Sandoz y établit les magasins de vente de ses bronzes. Auprès se trouve une chambre à coucher dont le plafond peint par Durameau, représente le *Lever du jour*. Dans la salle à manger, et au milieu d'un fond d'arabesques en stuc doré d'une grande richesse, Lagrenée le jeune a peint : *Hébé versant le nectar à Jupiter;* la pièce a conservé ses pilastres et sa corniche sculptée, avec une cheminée incrustée de cuivre. Le vestibule d'entrée, soutenu par des pilastres d'ordre composite, était orné autrefois d'une voûte à compartiments où Briard avait retracé les *Travaux d'Hercule*. On voit encore au plafond d'une petite pièce qui servait de boudoir, les traces effacées d'arabesques peintes sur les dessins de l'architecte de Wailly qui avait été chargé sous Louis XVI, par le comte

1. Voir la gravure de ce salon par La Mercade, dans l'*Architecture* de G. Boffrand.

d'Argenson, de moderniser la décoration de la chancellerie.

Dans la rue des Bons-Enfants, on trouve plus loin (nº 28), la maison qui après avoir été occupée longtemps par la famille Sylvestre, fut ensuite convertie en salle de vente publique pour les livres. Lorsque les successeurs du libraire Labitte prirent possession de cette demeure pour y installer leurs magasins, ils découvrirent dans l'une des salles, des panneaux à encadrements et des beaux dessus de porte



GRAND SALON DE L'HOTEL DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS.

(D'après une eau-forte de D. Lancelot.)

en bois sculpté, dissimulés derrière un revêtement de planches, qu'ils ont fait restaurer soigneusement, pour en faire une salle de vente publique.

Alors que la cour habitait le Palais-Royal, sous la régence d'Anne d'Autriche, le cardinal Mazarin avait acquis l'hôtel du président Tubeuf, rue Neuve-des-Petits-Champs, et il y avait fait ajouter par Mansart de vastes bâtiments longeant la rue Richelieu. Au siècle suivant, cette demeure, qui avait été divisée entre les deux héritiers du cardinal, fut aménagée pour recevoir les richesses littéraires et artistiques de la bibliothèque du roi. La décoration des salles qui renferment notre grand dépôt public était restée jusqu'à notre époque

sans modifications importantes; mais sous le deuxième Empire l'architecte Labrouste fut chargé de reconstruire dans un style néo-grec la longue muraille noire qui attristait cette partie de la rue Richelieu. Il en profita pour jeter bas la majeure partie des bâtiments de la cour, un spécimen de l'art français au XVII[e] siècle, et pour moderniser tout l'intérieur du monument. Il supprima le grand escalier conduisant à la salle des manuscrits, dont la rampe en fer forgé aux chiffres de Mazarin ne put être sauvée des mains des brocanteurs, clientèle ordinaire des ventes faites par le Domaine. Ce beau travail de ferronnerie fut ensuite acquis par sir Richard Wallace à un prix très élevé et remanié pour former une rampe double conduisant à l'étage supérieur de son musée de Manchester-House à Londres. Le même sort atteignit la grande porte à deux vantaux située en face du square Louvois, qui, achetée par M. Wilkinson, est actuellement exposée au Musée des Arts décoratifs.

Il restait çà et là dans les salles des manuscrits des fragments des corniches et des débris de plafonds peints par Grimaldi et Pellegrini, artistes italiens, en faveur auprès de Mazarin, dont la disparition n'est pas regrettable [1]. Il n'en est pas de même des boiseries et des étagères garnissant la longue enfilade des salles se déroulant sur les quatre façades de la cour, qui avaient été sculptées sur les dessins de Robert de Cotte. Tout fut jeté au rebut et vendu au tas; de sorte qu'il n'est guère d'amateur chez lequel on ne puisse en rencontrer des fragments. Le peintre Perin s'en était servi pour composer tout un ameublement de chambre à coucher de l'aspect le plus bizarre, malgré la perfection de sa ciselure, qui a été envoyé à l'hôtel Drouot en 1891. Il restait cependant dans les magasins de la Bibliothèque un certain nombre de panneaux dont M. Pascal, le nouvel architecte de la Bibliothèque nationale, qui sait mieux apprécier la grâce de l'art français que son intraitable prédécesseur, s'est servi pour décorer la galerie de lecture des manuscrits, de la manière la plus heureuse.

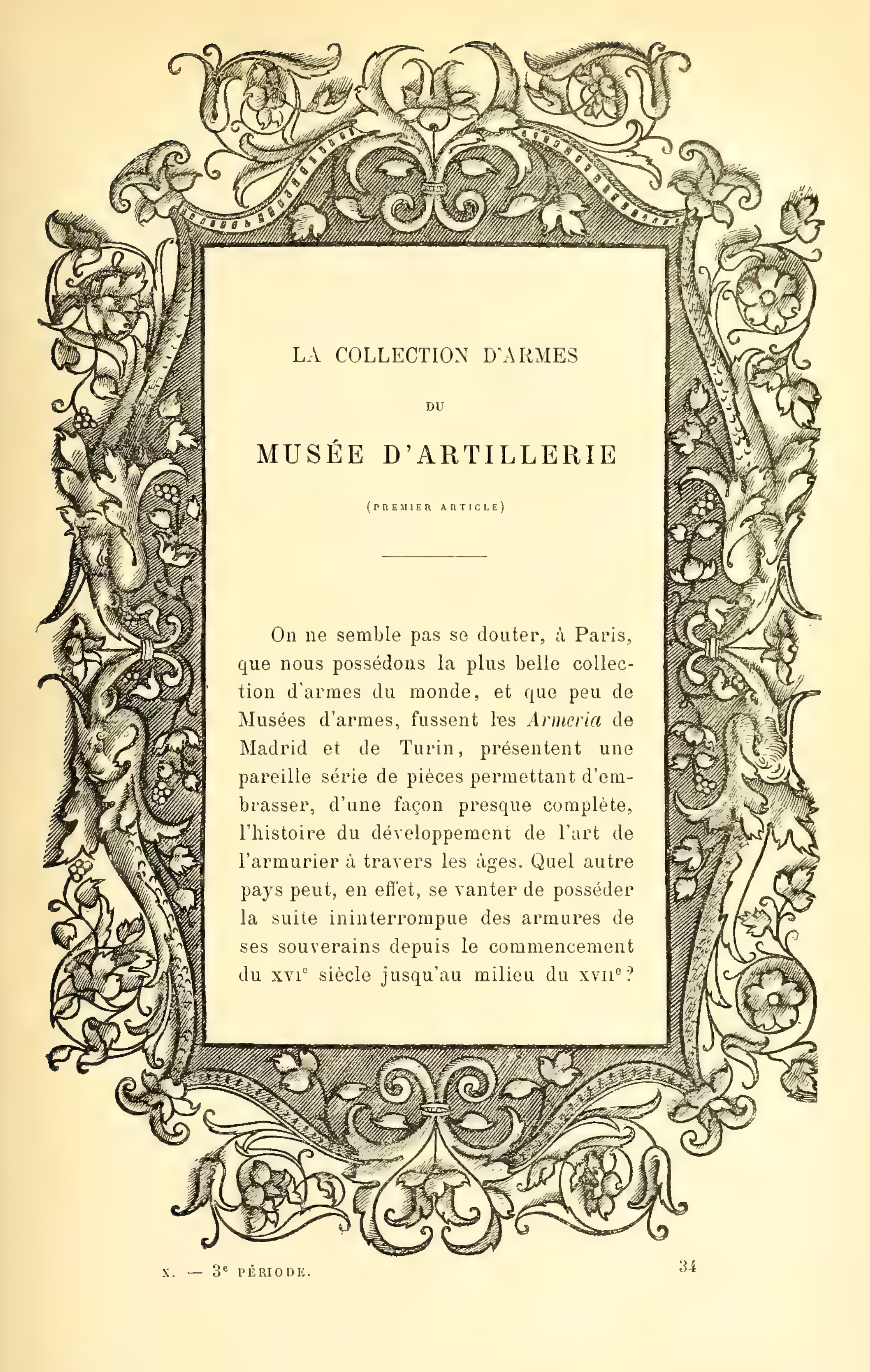
A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)

1. Rouyer et Darcel, l'*Art architectural*, t. I, pl. 69.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



LA COLLECTION D'ARMES

DU

MUSÉE D'ARTILLERIE

(PREMIER ARTICLE)

On ne semble pas se douter, à Paris, que nous possédons la plus belle collection d'armes du monde, et que peu de Musées d'armes, fussent les *Armeria* de Madrid et de Turin, présentent une pareille série de pièces permettant d'embrasser, d'une façon presque complète, l'histoire du développement de l'art de l'armurier à travers les âges. Quel autre pays peut, en effet, se vanter de posséder la suite ininterrompue des armures de ses souverains depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe?

Quelle galerie peut exhiber autant de harnois complets d'hommes d'armes, la plupart assez parfaits pour défier toute comparaison ?

Cependant le public du Musée du Louvre ne se porte pas avec beaucoup d'empressement aux Invalides. Le quartier est, peut-être, un peu retiré. Mais, ce qu'il faut déplorer, et c'est ce qui explique cette abstention des visiteurs, ce sont ces règlements draconiens, cette discipline de caserne, qui font ouvrir les portes de ces salles, bondées d'objets d'art, seulement trois fois la semaine — y compris le dimanche — et à peine pour quelques trois ou quatre heures.

Aucun autre Musée n'est, à Paris, soumis à un pareil régime. Mais l'administration de la Guerre a toujours considéré le Musée d'Artillerie — son nom l'indique — comme une succursale, un appendice, les anatomistes diraient un *diverticulum*, du service technique de l'artillerie, tout comme la fabrication de la poudre sans fumée et des affûts du meilleur modèle. Composée de militaires, la direction du Musée est soumise à des fluctuations dépendant du roulement des permutations et des avancements. Et l'on pourrait citer tels qui, après s'être essayés à s'initier à la connaissance des armes anciennes, ont dû, par nécessités de service, quitter la direction du Musée pour aller remplir d'autres fonctions.

Il faut savoir cependant gré aux divers directeurs, qui se sont succédé au Musée d'artillerie, des efforts toujours heureux qu'ils ont tentés pour classer leurs collections d'après des données scientifiques ; et le Catalogue publié, il y a trente ans, par Penguilhy L'Haridon, peut être considéré, pour son époque, comme un des monuments qui honorent le plus l'archéologie française. Si l'auteur avait apporté à la description des objets la même érudition et le même sens critique qu'il déployait dans l'interprétation des textes et qui lui ont permis d'établir d'excellentes notices, son œuvre eût été parfaite. Il faut dire que l'école d'archéologie qui florissait alors, et dont Quicherat était un des protagonistes, attachait beaucoup plus d'importance au dépouillement des chartes et tous autres documents écrits qu'à l'examen des objets eux-mêmes. La façon absolument défectueuse dont a été traitée l'*Histoire du Costume* en est la meilleure preuve. En écrivant sur l'équipement militaire des diverses époques, Quicherat montrait, à chaque ligne, qu'il n'avait jamais soupesé ni démonté les pièces d'une armure, vérifié les lignes de coutures d'un collet de buffle, lacé des montants de grèves, tenu en main une épée garnie.

C'est pourquoi il faut considérer Viollet-le-Duc, malgré ses

imperfections de détail, comme la plus grande figure de notre école d'archéologie moderne, école où, suivant les principes classiques de Visconti, on étudie les objets d'après les textes, et on fait la critique des textes par l'examen des objets eux-mêmes. Cette méthode critique n'est pas superflue devant les inexactitudes des lexicographes, les défaillances des écrivains qui ont écrit le plus souvent par ouï-dire, toujours sans aucune rigueur scientifique, sans nul souci de l'expression serrée ni du mot propre. Ainsi les auteurs nous trompent sans cesse en ne donnant pas aux termes leur vraie valeur, et ce qui devrait être une source de lumières devient une source d'erreurs. La partie du *Dictionnaire raisonné du Mobilier* qui traite des armes est sans doute loin d'être parfaite, le texte n'est pas toujours à la hauteur des figures, monument inimitable que Viollet-le-Duc semble avoir élevé pour désespérer ses continuateurs. Comme toutes les productions encadrées rigoureusement dans un corps de doctrine, cette histoire des armes au moyen âge est cruellement étouffée sous des tendances et enserrée dans un système de restitutions, arbitraires parfois, toujours ingénieuses. L'on peut dire encore que les armes de la fin du XVe siècle, notamment les épées, dagues et coutelas, y sont étudiées de la façon la moins consciencieuse et la plus médiocre. Mais c'est une œuvre qui restera comme une déclaration de principes parce qu'elle a ouvert une ère nouvelle dans l'histoire des monuments, et il serait à souhaiter que de pareils travaux, étendus davantage dans l'espace et le temps, pussent se faire jour en notre pays et enrichir notre littérature archéologique, qui manque, à cet égard, de travaux d'ensemble. Qu'a-t-on publié en France sur les armes depuis Viollet-le-Duc? Aucun travail important, tandis qu'en Allemagne et en Italie paraissent de sérieuses et remarquables publications.

Ce que nous disions du *Catalogue du Musée d'Artillerie* que publiait en 1862 Penguilhy L'Haridon, n'est nullement pour déprécier le nouveau Catalogue que vient de publier le colonel Robert, directeur du Musée[1]. C'est un travail fait très sérieusement, empreint d'une grande conscience, et où l'auteur s'est livré notamment à d'intéressantes recherches pour rétablir les attributions de la série des armures historiques. Cette entreprise a été menée à bien et reste

1. L. Robert, *Catalogue composant les collections du Musée d'Artillerie en* 1889. Paris, 1889-91, 5 vol. in-8°. Le tome IV, comprenant les armes à feu portatives, n'est point encore publié.

tout entière à son honneur, et nous profiterons ici largement de son travail quand nous parlerons de ces armures.

Nous venons aujourd'hui appeler l'attention sur les plus belles armes, les harnois les plus artistiques, de notre Musée d'Artillerie, et tâcher, s'il se peut, de jeter quelque jour sur ces armuriers de la Renaissance, les plus parfaits des maîtres qui aient tenu le burin ou le ciselet et aussi le marteau de la forge, qui aient gravé ou repoussé une pièce d'armes, modelé la garde d'une épée. Mais il ne nous a pas semblé sans intérêt, avant que de citer les pièces les plus remarquables de cette *armeria* unique, de résumer rapidement l'histoire de la collection elle-même.

I

Ses origines furent modestes. Au XVIIe siècle, en 1685, le maréchal d'Humières installa dans le magasin de la Bastille un dépôt des modèles réglementaires de l'artillerie, modèles réduits et rangés dans des armoires dont l'ouvrage de Saint-Rémy nous donne les figures. Il est à croire que quelques armes de main, quelques armures devaient aussi figurer dans ce petit Musée dont le maréchal s'occupa avec amour. Mais quelque dix ans après la fondation de cette galerie d'armes, il mourait et le duc du Maine, en 1694, lui succédait dans sa charge de Grand Maître de l'artillerie. Ce prince, non plus que le comte d'Eu, son fils, qui eut la survivance de sa charge, ne s'intéressèrent au projet de Musée, et ce fut seulement en 1755 que le lieutenant-général de Vallière le reprit. Il rassembla à l'Arsenal des armes, des armures qu'il se procura un peu partout, aussi bien à Paris que dans les arsenaux de la province, fit construire d'autres petits modèles d'artillerie, dressa un inventaire de la collection, inventaire qui existe encore.

Certes, cet embryon de Musée ne possédait point grand'chose, et bien des pièces d'armes faisant partie du cabinet du roi Louis XII, dont l'inventaire fut dressé, en 1502, au château d'Amboise par R. de Dezest, avaient disparu. Il en était de même des belles armes que Louis XIII s'était complu à rassembler dans une chambre du Louvre, « où il y avait, au dire du marquis de Montpouillan, fils du maréchal de la Force, plusieurs sortes d'armes et surtout de beaux fusils ». Cependant le Musée d'Artillerie actuel possède encore le mousquet de ce prince et bien d'autres armes ayant appartenu à

divers souverains. Le petit Musée ne reçut pas de grands encouragements, et les efforts des lieutenants-généraux de Vallière fils et de Gribeauval ne parvinrent pas à appeler sur lui l'intérêt de l'administration supérieure. En 1788, seulement, on nomma un directeur pris parmi les notabilités du bureau de l'inspection générale de l'artillerie. M. Roland fut nommé directeur du Musée d'Artillerie dont le programme « embrassait tout ce qui touchait au matériel de guerre, soit dans le passé, soit dans le présent; les collections des bouches à feu anciennes et actuellement en service; enfin la réunion de tous les projets proposés à l'État par les inventeurs ».

V. de Gribeauval ne cessa d'encourager la fondation de son activité et de son crédit, mais le 14 juillet 1789 arriva qui amena le pillage populaire de la Bastille et la dispersion presque complète des collections. Gribeauval était mort deux mois avant, il ne vit pas la destruction de son œuvre.

En 1790, la Direction de l'artillerie s'efforça de réparer ce malheur et, dans les années suivantes, les réquisitions, les saisies nationales firent affluer à Paris quantité d'armes et armures anciennes provenant des châteaux et des arsenaux. On peut se douter des gaspillages que produisirent l'avidité et le vandalisme, du nombre d'armes détruites systématiquement soit à cause de leurs emblèmes et armoiries, soit à cause de la valeur des métaux qui les ornaient. De superbes pièces de harnois allèrent aux magasins de ferrailles, et un nombre non moins grand d'armes du plus grand prix furent dispersées, vendues, détournées, dépareillées. Ce désordre dura jusqu'en 1796, époque où le comité de l'artillerie obtint l'autorisation de faire des recherches dans les collections saisies, dans les arsenaux de province. Mais l'exécution des arrêtés ministériels ne fut pas sans rencontrer des résistances; les deux plus riches collections d'armes de la France, qui étaient celles du château de Chantilly et de l'Arsenal de Sedan, furent expédiées en partie à l'étranger tandis qu'on envoyait à Paris les objets sans valeur. En 1804 seulement, Sedan se vit contraint à livrer les armes de l'ancienne galerie des ducs de Bouillon, mais il n'en arriva pas un dixième à destination, le reste passa en Allemagne ou dans d'autres pays.

Bonaparte qui avait fait exécuter cette mesure, ne perdit jamais l'occasion d'enrichir le Musée d'Artillerie, dès 1796, installé au couvent des dominicains de Saint-Thomas-d'Aquin. Il spolia l'Italie, l'Autriche, prenant à la collection d'Ambras toute la série des armes de nos souverains depuis François I[er], série qui avait passé en Autriche,

par suite d'achats ou de donations. En 1815, les alliés ne réclamèrent pas ces reliques du passé dont la valeur était peu appréciée, car les connaissances archéologiques des amateurs d'armes anciennes étaient alors bien succinctes. On en jugera en lisant la *Panoplie* de Carré et le curieux recueil intitulé : *Dessins des armures complètes, casques, cuirasses, boucliers, etc., qui composent le Musée impérial de l'Artillerie de France*, publié en 1807, par Dubois et Marchais. On attribuait alors à Jeanne d'Arc une armure datant de 1525, et à Charles le Téméraire un harnais contemporain de Henri III.

Jusqu'en 1830 on continua à augmenter le Musée, mais les journées de Juillet ramenèrent les pillages populaires. Le directeur, M. de Carpegna, faillit perdre la vie en défendant les collections contre les émeutiers. Les armes furent enlevées par le peuple et beaucoup d'objets disparurent, bien que la plupart eussent été rapportés par les envahisseurs dans les jours qui suivirent.

La collection, depuis, n'a point souffert de nouvelles déprédations, en 1848 le peuple la respecta. Elle ne cessa, par contre, de s'augmenter, par des acquisitions et des donations. Le second Empire l'encouragea de la façon la plus large, tout en la privant de la série d'armes et d'armures des rois qui alla enrichir le Musée des Souverains fondé en 1852. En 1870 on dirigea les collections loin de Paris, et elles n'y revinrent qu'à la fin de 1871. C'est alors que l'on s'aperçut de la petitesse du local dont on disposait à Saint-Thomas-d'Aquin; les acquisitions nouvelles dues à la suppression du Musée des Souverains et à la saisie nationale de l'admirable galerie d'armes que l'empereur avait réunie au château de Pierrefonds, avaient augmenté l'importance du Musée d'Artillerie [1]. On le transféra au Musée des Invalides où on lui réserva une suite de grandes salles qui sont actuellement bondées d'armes et armures de toutes sortes. Les armures complètes, seules, sont au nombre de deux cents et la collection d'épées ne ren-

1. A dire vrai, ce n'est qu'en 1872 que les armes du Musée des Souverains, de la Bibliothèque nationale et du Garde-Meuble, ont été augmenter les collections du Musée d'Artillerie. La galerie d'armes de Pierrefonds, composée surtout de la collection Soltykoff, n'est rentrée qu'en 1880. On remarquera que le cabinet des médailles a gardé, bien inutilement, un certain nombre d'armes entre autres l'épée à garde émaillée de Lavalette, dont le poignard est au Louvre. Ces dispersions d'objets sont mauvaises, car elles rendent les études comparatives impossibles et on comprendra difficilement comment une dague et une épée composant une même paire puissent être ainsi séparées.

ferme pas moins de cinq cents spécimens complets, sans dépasser le XVIIIe siècle.

Des collections accessoires ont été entreprises par le colonel Le Clère, directeur en 1876. Ce sont des séries de mannequins revêtus de costumes de guerre de toutes les époques et de tous les pays, des exhibitions de planches d'ouvrages archéologiques. La nouvelle direction a fait installer dans des cadres pivotant sur un support tournant une série de phototypies représentant une cinquantaine d'objets, armures ou épées anciennes appartenant au Musée. Ces épreuves, exécutées par le Comité technique d'artillerie du ministère de la Guerre qui a mis plus d'un an à les tirer des excellentes photographies exécutées au Musée, sont des plus médiocres. Leur choix est en outre absolument arbitraire et défectueux, on a choisi au hasard, parmi trois cents photographies détenues par la direction de l'artillerie, cinquante objets sans s'inquiéter de leur valeur archéologique ou artistique. Nous ajouterons qu'il n'existe dans le commerce aucune photographie en vente et que la direction s'est reconnu seule le droit de faire reproduire les armes du Musée. Aussi avons-nous attendu plus d'un an les quelques phototypies que le Musée met maintenant en vente, pour faire établir les dessins accompagnant cette étude, car nous n'aurions pu les faire exécuter autrement.

II

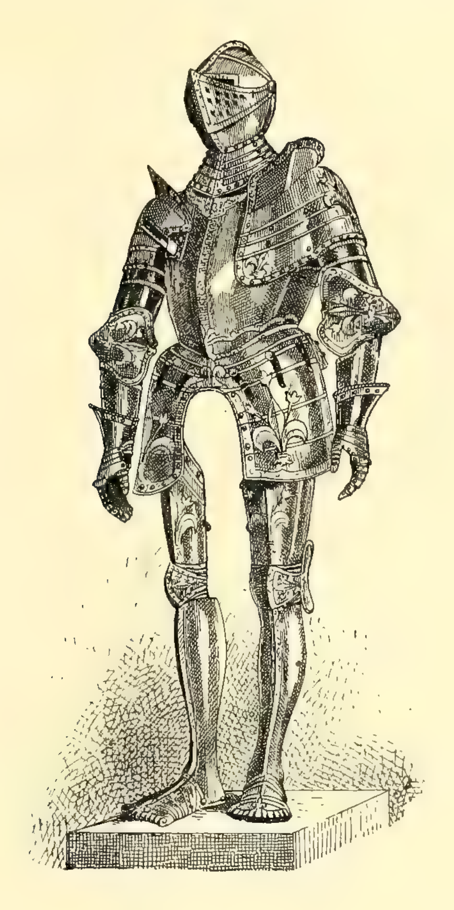
Une des suites d'armures les plus intéressantes du Musée est sans contredit celle des panoplies des souverains depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, suite ininterrompue et exceptionnellement riche, puisque certaines ne comportent pas moins, comme celle du roi Louis XIII, de trois harnois complets, dont l'un de gendarme, avec les bardes et la sellerie du cheval.

L'armure de François Ier se fait remarquer entre toutes par sa haute taille et son extraordinaire puissance. Malheureusement la direction du Musée a eu la fâcheuse idée de hisser cette pièce unique sur un cheval trop haussé sur un lourd piédestal et harnaché d'un harnais dont le décor ne s'harmonise nullement avec celui de l'armure du cavalier. En outre on ne saurait trop se pénétrer de ce principe que, lorsqu'on met une armure sur un cheval bardé, il faut garnir le mannequin, lui mettre un haut-de-chausses, au moins, et ne pas laisser voir au défaut des cuisses et du séant une culotte de

peau collante un peu trop moderne. Il faut aussi mettre une épée d'armes au côté du cavalier, peut-être aussi un estoc et une masse à l'arçon de la selle, afin de donner l'impression d'une statue équestre. Quoi qu'il en soit, l'armure de François Ier est une des plus belles du Musée et elle nous est d'autant plus précieuse que nous savons son histoire et le nom de son auteur. Il se nommait Jorg Seusenhofer, comptait parmi les plus célèbres batteurs de plate d'Insprück et marquait ses œuvres d'un heaume dont son initiale S formait le cimier. Il reçut commande de cette armure royale en 1547, de Ferdinand Ier, roi de Bavière et de Hongrie, qui voulait en faire présent au roi de France. Seusenhofer, pour faire ce harnois, dut s'enquérir de la taille de « ce gros garçon » qui, suivant l'expression de Louis XII, devait tout gâter. Lui envoya-t-on les mesures détaillées, cela est possible, peut-être encore le *Plattner* se contenta-t-il d'avoir un haut-de-chausses et un pourpoint du roy sur lequel il prit ses mesures, comme le célèbre Desiderius Colmann d'Augsbourg faisait proposer à Charles Quint de « lui envoyer une chausse et propoint pour (vostre) mesure ». Car l'empereur ayant demandé au plus illustre des armuriers allemands de venir en Espagne, celui ci avait dû décliner la proposition, s'étant engagé à travailler pour divers rois et princes, pendant au moins deux années. Nous retrouverons Colmann plus tard, mais, revenant à Seusenhofer, nous reconnaîtrons qu'il fit une œuvre de maîtrise, et sans doute en parfaite conformité de proportions avec son royal modèle. La largeur extraordinaire de la poitrine, du dos, des flancs, reste remarquable malgré la hauteur de la taille qui est de près de deux mètres. Les jambes, longues et fines, montrent des grèves tellement étroites, que le mollet le plus moyen s'y trouverait certainement mal à l'aise. Cette gracilité des jambes est du reste un des caractères les plus saillants des armures de ces époques; comme l'a fort judicieusement remarqué Demmin, « c'est particulièrement dans la conformation des jambes et des mollets que la supériorité musculaire des races actuelles se manifeste; impossible presque de faire entrer un mollet du XIXe siècle dans une armure du moyen âge et la Renaissance. »

Ce superbe harnois d'acier poli, décoré de larges fleurs de lis fleuronnées repoussées et dorées, avec des bandes finement gravées et dorées, était assurément fait pour flatter l'orgueil du roy chevalier. Peut-être en connut-il un dessin, toujours est-il qu'il ne le posséda, ne le porta jamais. Pendant la fabrication de l'armure, les événements avaient marché, Ferdinand s'était fâché avec son ami

François de France, et le Bavarois garda son cadeau que des vicissitudes quelconques menèrent à la galerie d'armes d'Ambras. C'est là que Napoléon, vainqueur de l'Autriche, le trouva ; il fit saisir militairement et envoyer à Paris la panoplie blanche et or qui y fut reçue en séance solennelle. Mais les praticiens de la saisie impériale, peu



ARMURE DE FRANÇOIS Ier.

(Musée d'Artillerie.)

versés sans doute en archéologie, oublièrent de joindre au harnais ses diverses pièces de renfort ou de rechange qui sont actuellement au Musée de Vienne tandis que l'armure incomplète de François Ier se trouve au Musée d'Artillerie de Paris sans grand espoir de pouvoir jamais se compléter.

Le Musée possède aussi une épée ayant appartenu à François Ier. Sa garde, en croix, très simple et d'une forme un peu lourde, est de

cuivre, comme la prise, plaquée d'or et émaillée, rouge et blanc avec des décors très fins en or. Le pommeau sphéroïde émaillé rouge presque translucide est revêtu d'orfrois formant de délicats ornements, rinceaux et feuillages. Sur la croix de la garde court l'inscription émaillée

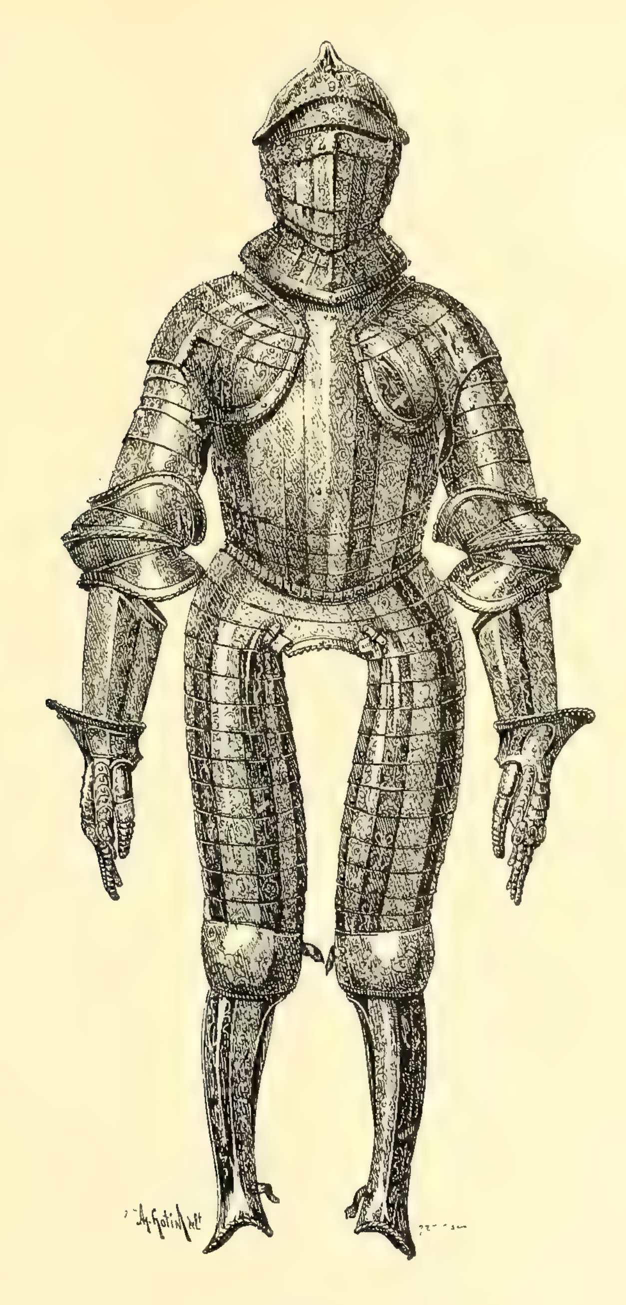
FECIT POTENCIAM IN BRACHIO SUO.

Aux ornements sont mêlées des salamandres, courant sur la prise. La lame, de longueur très médiocre, peut-être raccourcie, porte dans ses gorges d'évidement gravées et dorées le nom de l'armurier qui l'a forgée : CHATALDO ME FECIT.

Cette épée de parement, d'un faire assez lourd, a peut-être été faite en Italie où travaillaient alors des émailleurs dont l'habileté égalait sans doute celle des orfèvres de Munich en d'Augsbourg [1]. On sait la faveur en laquelle François Ier tenait les artistes d'au delà les monts, jusqu'à conférer la noblesse à ce Serafino de Brescia qui lui offrit une épée de gala. Celle-ci n'est revenue au Musée d'artillerie qu'au commencement du siècle, Napoléon Ier la rapporta de Madrid dont elle ornait la célèbre Armeria qui en a gardé une copie. Prise à Pavie après la défaite de François Ier par Pescaire, l'épée de France fut trouvée dans les bagages du roy et non prise sur le champ de bataille; elle n'a du reste ni la force ni la structure d'une épée de guerre.

L'armure de Henri II n'a point traversé de pareilles vicissitudes. Conservée au Garde-Meuble, elle est allée au Musée des Souverains puis aux Invalides. C'est un assez joli travail français, consistant en ornements argentés appliqués sur l'acier noirci au feu où ils courent en bandes. Les chiffres d'Henri et de Diane alternent avec des trophées et des craquois, une couronne de lauriers dorés surmonte le casque qui est une bourguignote à petit masque en soufflet

1. Il est difficile, à dire vrai, de définir exactement le pays d'origine de cette épée. Des armes ainsi émaillées étaient partout en usage et certains ont cru pouvoir attribuer à Piccinino de Milan l'épée de Charles-Quint conservée au Musée de Vienne. On trouve dans l'inventaire du trésor d'art de Fontainebleau fait en 1560 : « une autre espée ayant la poignée, la garde, la chape et le bout avec sa dague de mesme esmaillé de gris et de plusieurs autres couleurs façon de Portugal ». D'autre part les orfèvres espagnols faisaient également des épées à gardes émaillées. comme le prouvent les diverses pièces des archives de Simancas citées par Ch. Davillier.



ARMURE DE HENRI II (TRAVAIL FRANÇAIS).

(Musée d'Artillerie.)

relié au couvre-nuque par une chaîne de médaillons rectangulaires, et la courroie de ceinture est remplacée par une pareille chaîne. Cette belle armure aux couleurs de Diane de Poitiers, sable et argent, est un assez bon type de halecret, c'est-à-dire de ces cuirasses articulées à lames mobiles et que l'on nommait aussi des animes. Ici il n'existe que trois lames imbriquées à la région hypogastrique et destinées à donner quelque flexibilité à la taille. D'une courte braconnière à deux lames descendent les grands cuissots également articulés, formant écrevisse, suivant l'expression consacrée. Les grèves laissent le dedans des jambes sans défense, les solerets manquent. Les épaulières symétriques, l'absence de faucres, la forme du casque qui est une bourguignote à masque, font de cette armure un bon type du harnois, sans doute plus simple, des reîtres dont la réputation commençait alors à devenir grande. Au point de vue de l'armurerie proprement dite, cette armure du roi Henri II est plus intéressante que celle du Louvre, son parti décoratif est meilleur, ses ornements mieux disposés ne surchargent pas les champs et y laissent les repos nécessaires à toute bonne décoration. C'est une œuvre conçue et exécutée avec goût.

On pourrait objecter, à parler franc, que le procédé technique de l'application de l'argent en feuilles minces est mauvais en principe parce qu'il manque de solidité et fait, qu'au hasard d'un choc, tout un morceau du décor peut se détacher. Cela est vrai, sans doute, et de pareils défauts se retrouvent aujourd'hui dans bien des armes orientales. Pour obtenir un ornement d'argent, ou d'or, sur l'acier, on commençait par champlever la surface qu'occupait cet ornement, puis on avivait les contours avec une échoppe. Après quoi on battait au marteau une feuille d'argent dans la cavité « en ayant soin, comme l'a fort bien expliqué M. Émile Molinier, de rabattre sur l'argent les bords des contours ». Ainsi l'ornement se trouvait plaqué et serti. Ce travail semble avoir été surtout en honneur à Damas, aussi le trouve-t-on souvent désigné sous le nom de Damasquine, mais il rentre plutôt dans la catégorie des incrustations dites *tauchie* ou *tauchia*, *tarsia*.

Un intéressant mémoire publié ici même, en 1862, par M. H. Lavoix, a éclairé les archéologues sur les diverses manières dont les anciens armuriers ou orfèvres décoraient le fer au moyen de métaux précieux. Nous croyons cependant utile de revenir sur cette importante question, car les procédés ont une réelle importance et il convient d'en définir nettement les vocables qui reviendront souvent au

courant de notre étude. Nous parlerons, tout d'abord, du travail de la *damasquine*.

C'est, essentiellement, une gravure à l'acide où les ornements réservés au moyen d'un vernis courront en relief sur les fonds abaissés à l'eau-forte, et l'artiste, ensuite, rectifiera les contours au burin, s'il y a lieu. Ces motifs, fleurettes, rinceaux, trophées, se détachant sur des fonds ainsi aplanis, ressortent mieux encore quand leur poli brille sur le fond noir que vient former sur le champ un enduit de la nature des vernis, inattaquable par l'eau et par conséquent par la rouille. L'huile de lin, la corne, le merrain de cerf, appliqués sur l'acier chauffé, produisaient de ces teintes sombres en même temps qu'ils constituaient une patine protectrice pour l'armure. Ce sont ces systèmes décoratifs qui prévalurent longtemps, soit qu'on noircît entièrement le harnois en laissant les gravures s'y détacher en bandes que le poli rendait blanches, soit qu'on dorât les bandes gravées comme se plurent à le faire les Saxons, soit que les seules parties damasquinées se détachâssent sur les fonds noirs. Ce dernier parti ornemental subsista jusqu'au XVIIe siècle dans ces corselets de piquiers à larges tassettes, si communs dans les musées et les collections où on les connaît sous le nom de cuirasses de Pise. De minces rubans gravés ou pour mieux dire damassés courent en longueur sur le plastron, la dossière, en large sur les tassettes. Ces corselets sont très abondants partout, le Musée d'Artillerie en possède un très bel exemplaire complet catalogué sous la cote G. 149; là les fleurettes sont remplacées par de petits casques et autres attributs guerriers. Au Musée de Cluny on trouve encore de nombreux exemples de ces cuirasses de Pise qui devaient être un produit marchand et figurer dans l'équipement réglementaire des arquebusiers et des piquiers de 1590 à 1630 environ. La défense de tête accompagnant ce harnois était le cabasset, parfois la bourguignote. On peut dire que le système de la damasquine, encore que très ancien, demeura le dernier parti décoratif couramment employé dans la décoration des armures.

La damasquine était donc avant tout un procédé de gravure. Un travail aussi net, et d'où les nécessités de l'industrie pratique devaient écarter les retouches, ne pouvait s'obtenir que par des morsures lentement et sagement conduites où l'action de l'eau-forte était atténuée et cependant soutenue par l'adjonction d'autres substances. Alexis le Piémontais, Belon, divers alchimistes et chimiatres du XVIe siècle nous ont révélé ces pratiques dont les réparateurs d'armes modernes ont dû souvent s'inspirer. Alexis le Pié-

montais écrivit à Lyon sous Henri II un recueil de recettes de toutes sortes qui eut le plus grand succès; les conseils à l'égard des armuriers y abondent; en voici un, pris au hasard : « Pour faire la meilleure des eaux-fortes, dit-il, il faut distiller un mélange de sel de nitre et d'alun. »

Tels sont les principes de la damasquine en leurs nécessités essentielles, principes s'appuyant, en somme, sur les procédés de l'ancienne gravure dont les fonds à grainetis caractérisèrent longtemps les productions françaises et allemandes des premières années du XVIe siècle. Une admirable armure allemande du Musée d'Artillerie, dont la date doit se fixer vers 1520, nous fournit un des exemples les plus admirables de ces belles gravures surprenantes par leur finesse et par leur netteté. Nous ne pouvons en donner ici de figure, car la direction du Musée n'a point jugé à propos de la faire reproduire. Elle est notée au catalogue sous la cote G. 53. Cette armure, outre son admirable architecture qui en fait la rivale du harnois de François Ier, est intéressante à bien des égards, ne serait-ce que par son armet présentant des figurations de chasseurs costumés d'une manière très typique et différant des autres personnages gravés sur le corps de l'armure. Le décor, pris en masse, est impeccable, il se répartit par bandes harmonieusement disposées; sur la poitrine sont des médaillons; l'un d'eux est placé au-dessus d'une Bonne Foi, deux mains de sexes différents, entrelacées. Et par une singulière idée dont l'explication sera peut-être fournie plus tard, au-dessus de ce signe de mariage, le médaillon représente Daniel dans la fosse aux lions avec une légende allemande, qui se traduit ainsi en français :

O DIEU NE CONSERVE PLUS AMOUR, AME, BIEN NI HONNEUR.

Aurait-elle appartenu à quelque mécontent? A un ami de ce fameux Franz de Sickingen, à un partisan de Luther? On ne peut le dire. Mais c'est une œuvre admirable et qui ne fut pas faite, sans doute, pour un obscur combattant. A y regarder de près, le dessin, en ses détails, ne laisse pas de témoigner d'une certaine faiblesse, l'influence d'Albert Dürer a agi sur le graveur qui a imité un peu gauchement le maître, en allongeant à l'excès ses figures. Ainsi la « Grande Fortune » se dresse sur la bande médiane de la dossière, mais avec quelles fautes de dessin! L'artiste inconnu s'est sans doute laissé égarer par ces poncifs italiens contemporains ou plus anciens sur lesquels M. Charles Yriarte a donné de si bonnes études ici même,

et dans d'autres remarquables publications entreprises à propos de cet Hercule de Fideli ou de Sesso qui grava, peut-être, la lame du glaive de César Borgia.

Cependant, les belles bandes à personnages de notre armure allemande ne sont point à proprement parler de la damasquine. Ce sont des gravures à l'eau-forte dont la netteté et la solidité n'empruntent rien à l'abaissement des fonds. Avant d'employer l'eau-forte où ils se distinguèrent dès le xve siècle, les Italiens usèrent de la gravure à la pointe, comme en témoigne cette belle panoplie italienne (G. 7) fabriquée à Milan par les plus illustres des armuriers lombards, les Missaglia, sur lesquels nous allons bientôt revenir.

Le procédé du repoussé est également fort ancien, il se contenta d'abord de faire saillir, en relief, des nervures sur les diverses surfaces de l'armure; ces nervures appuyées de cannelures étaient destinées à donner plus de solidité aux diverses pièces. Ainsi se créèrent ces belles armures dites maximiliennes, aujourd'hui classiques. Plus tard on fit saillir des figures, des ornements, des emblèmes de toutes sortes, jusqu'à couvrir les armures, boucliers et casques de ces décors souvent trop confus qui marquent la décadence dans l'art de décorer les armes.

L'incrustation, dite tauchie, n'est pas moins ancienne, on l'appliqua dans toutes les industries et les Allemands y excellèrent. On incrustait le bois avec de l'ivoire, de la nacre, des pâtes colorées même; l'arquebuserie, l'ébénisterie en ont abusé en Italie, comme en Allemagne et en France durant tout le xvie siècle. On incrustait pareillement les métaux, l'acier, le fer, le cuivre, en y traçant des sillons au burin et à l'échoppe, sillons suivant un dessin déterminé et que l'on aménageait en « queue d'aronde », c'est-à-dire plus profonds au fond qu'à la surface. Puis l'on faisait entrer, à force, dans ce sillon, un fil d'or ou d'argent battu au marteau de façon à rabattre les bords et à sertir le métal précieux. On terminait le travail en égalisant avec une lime douce et puis on polissait la pièce, on la bleuissait, on la noircissait, on la bronzait à volonté, et le dessin formé par l'or ou l'argent serti se déroulait à la surface. Les Espagnols ont encore aujourd'hui gardé la pratique de la tauchie, et on ne peut aller à Saint-Sébastien sans en rapporter quelque pomme de canne ainsi décorée.

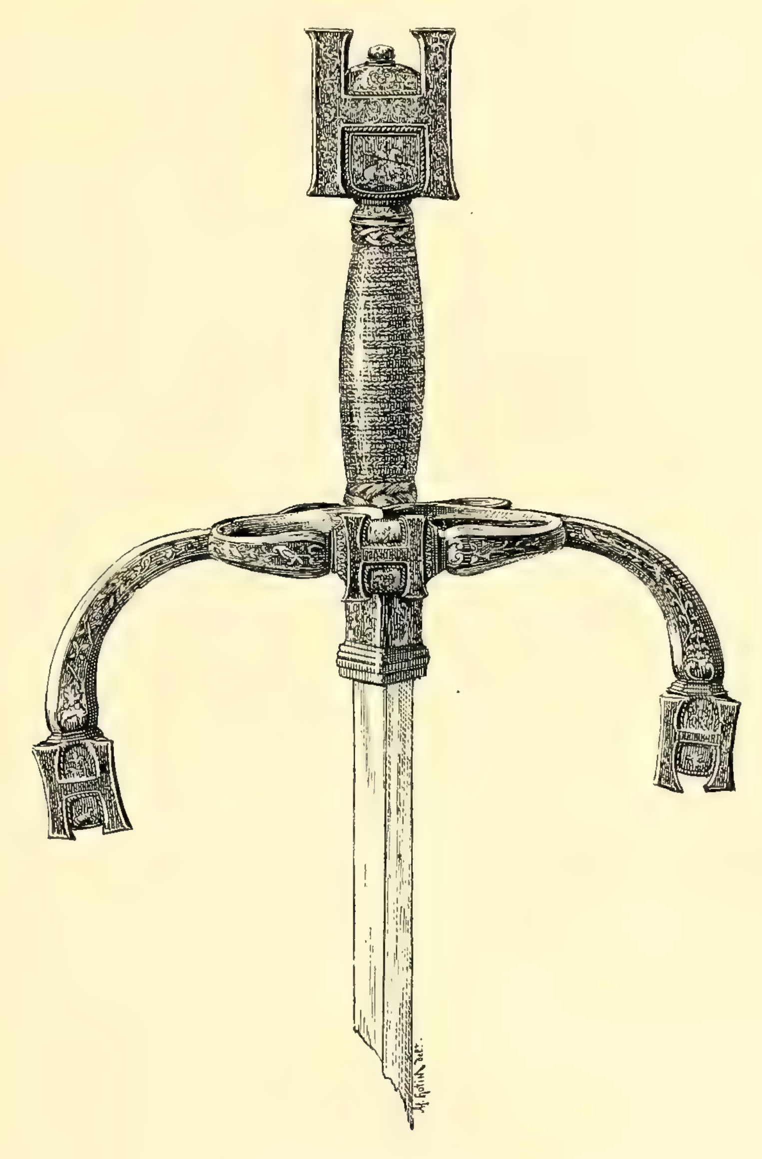
La méthode des azziministes était différente; son origine est orientale et les Italiens paraissent avoir emprunté aux Arabes et aux

Maures la technique de ce mode de décoration. On rayait à la pointe la surface du métal à décorer, de la manière la plus égale, on revenait même sur ce premier travail en faisant des hachures; puis, toujours à la pointe, on dessinait les figures ou les ornements voulus. Après quoi on appliquait sur la pièce une feuille d'or et, habilement, on battait au marteau. Ainsi les bords ébarbés de chaque trait enlevé à la pointe se rabattaient, sertissant l'or, et quand la pièce était polie, bleuie ou noircie, les sujets se détachaient comme s'ils avaient été dessinés — nous empruntons la comparaison à M. Darcel — avec une plume chargée d'encre d'or.

Le grand estoc du roi Henri II dont nous donnons ici la figure peut être pris comme exemple du travail d'incrustation d'or sur acier par les procédés de la tauchie. Dans cette belle épée, une des plus remarquables du Musée, la garde et le pommeau sont ciselés finement et inscrustés d'or avec le fini le plus précieux. Le caractère général des ornements, le parti décoratif du pommeau, des retombées des quillons, de l'anneau de côté, indiquent bien le faire des ouvriers français de cette époque. Il faut dire cependant que les Allemands et les Espagnols faisaient aussi des armes ainsi ornées, et il est bien difficile de dire à quelle nation appartenait l'armurier ou l'orfèvre qui a exécuté cet estoc d'un si grand style. On trouve mentionné dans les *Comptes des Bâtiments du Roy* le nom d'un armurier espagnol, Diego (Didacus) de Gayas, qui fit pour Henri II « un pougnard ayant le manche et le fourreau d'acier ouvré à la damasquyne et ledit ouvraige rempli d'or ». Ce Didacus de Gayas a même signé une belle masse d'armes dont s'enorgueillit la collection Spitzer et qui a sans doute appartenu à Henri II comme en témoignent les devises : DECUS ET TUTAMEN IN ARMIS, et DONEC TOTUM IMPLEATVORBEM.

Henri II, qui aimait tant les belles armes, fit travailler partout pour satisfaire sa passion favorite. En Espagne, en Allemagne, à Lyon comme à Paris, les maîtres les plus fameux s'ingénièrent à lui composer des harnois et des épées de grand luxe. Sous son règne Louis Merveilles, qui fut armurier en titre de Louis XII, vivait peut-être encore, comme ce Jacques Merveilles de Tours cité dans les Comptes de 1510. On sait que Louis XI avait installé des armuriers italiens à Tours comme les ducs de Bourgogne avaient attiré les frères de Merate, d'autres Italiens, à Arbois. Dès 1448 on relève à Tours le nom de l'armurier Jehan de Galles, sans avoir sur lui de plus amples renseignements. En 1528 florissait un autre

armurier, Robert Dumesnil, dit le Normand. Mais en 1561 Roquelin Dehoux, fourbisseur damasquineur de Paris, y travaillait pour le



ESTOC DU ROI HENRI II.

(Musée d'Artillerie.)

roi. Est-ce à Roquelin Dehoux qu'il faut attribuer l'armure noire et argent du roi que nous avons figurée, ou faut-il en faire honneur

à ce Batiste de Milan qui, en 1573, résidait à Navarrenx, aux gages du roi de Navarre, et avait antérieurement vingt livres tournois pour « avoir gardé et entretenu le harnois qu'avait fait faire le feu Roy Henri »? Faut-il croire que ce harnois a été exécuté au Petit Nesle? On ne saurait encore se prononcer. Les maîtres trop modestes n'ont mis ni marque, ni monogramme sur ces armures royales.

Si nous voulons savoir comment les armuriers soignaient alors les armes confiées à leur garde, il nous faut encore recourir à Alexis le Piémontais, cet encyclopédiste si complet. On les frottait avec de la graisse de cerf, ou bien encore on les enduisait d'un liquide composé de vinaigre fort et d'alun de roche. Au dire des Piémontais cette mixture faisait merveilles : « Oings de ce les armures, — dit-il en son parler naïf, — et elles seront toujours luisantes, ou les oings de mœlle de cerf. »

Est-ce aux soins de ce même Batiste que nous sommes redevables de la conservation d'une jolie arbalète royale, autre bijou du Musée? Celle-ci a appartenu à la femme du roi Henri II, à Catherine de Médicis. Son fût de palissandre présente les courbes les plus harmonieuses; les sculptures les plus fines y mêlent les fleurs de lis, les dauphins, les mascarons, les rinceaux. Toutes les garnitures sont d'acier ciselé, sur les champs noircis au feu courent les incrustations d'or. C'est une arbalète à jalet, c'est-à-dire destinée à lancer des balles de terre cuite contre les petits oiseaux. A en juger d'après les emblèmes sculptés, Catherine se servait de cette délicate arme de chasse alors qu'elle n'était encore que Dauphine. Sa bru Marie Stuart aimait aussi la chasse, et si nous ne possédons pas d'arme lui ayant appartenu, nous avons au moins la consolation de savoir qu'en 1564 on trouva, lors de son inventaire : « un demy cartier de veloux pour fairre un gan pour la roye, lequel sert pour tirrer de l'arc ». Un gant de peau à crispin doré, dentelé et rattaché par deux pattes, était attribué, dans la collection Jubinal, à Marie Stuart; il a été figuré par Gay dans son glossaire archéologique.

La panoplie du mari de la plus belle des reines, de François II, est intéressante à considérer tout comme celles de ses frères Charles IX et Henri III. Ce sont des demi-armures gravées à l'eau-forte, dorées en plein, et dont les formes élégantes rappellent les modes du costume civil de ces époques élégantes entre toutes où hommes et femmes haut colletés, larges aux épaules, fins à la ceinture, étaient, jusqu'aux hanches, vêtus de même manière, tandis

que le développement des hauts-de-chausses et des vertugadins faisait encore paraître la taille plus mince.

Si l'armure de Charles IX présente ces fins chevrons rayant



DEMI-ARMURE DU ROI CHARLES IX.

(Musée d'Artillerie.)

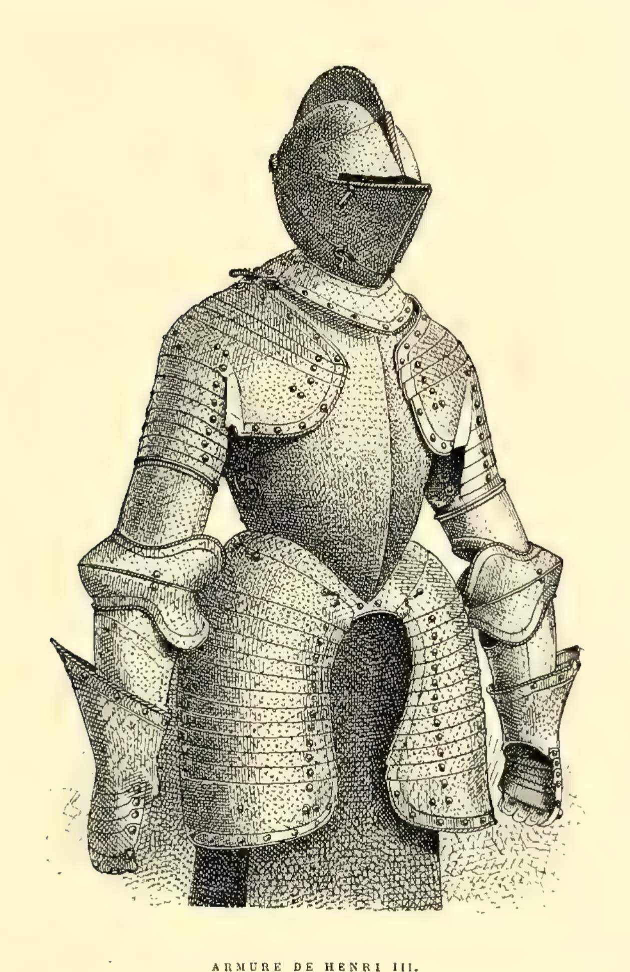
tout le corps comme l'abdomen d'une guèpe, celle d'Henri III ainsi que celle de François II est chargée de fines gravures, fleurettes, enserrées dans des losanges, décoration faite manifestement en imitation de ces beaux velours italiens du type des damas et que Dupont Auberville classe parmi les types dits « à petits compartiments ».

Il est difficile de dire où ont été fabriquées ces armures. Sans doute en saurait-on plus long si l'on possédait les registres de ce Guillaume le Doucel, Garde des armes du roi Henri III, qui l'autorisa par lettres patentes à établir sur deux bateaux, au Pont-Notre-Dame, « un moulin propre pour esmoudre et polir ses armes ».

Si l'on considère l'armure de Henri II à côté de celles de ses fils, les différences les plus grandes se montrent dans les formes générales. Autant le plastron de Henri II est peu bombé, autant celui de François II est busqué en bréchet d'oiseau, en cosse de pois, suivant l'impression de Meyrick. Ses épaulières sont plus vastes et les faudes élargies en paniers ont une plus grande ampleur que les longs cuissots articulés du harnois noir et argent. Les faudes du harnois de Charles IX sont encore plus épanouies, de même dans l'armure de Henri III qui présente cependant moins de développement sous ce rapport. Toutes ces dispositions indiquent les variations de la mode, car sous Henri III les hauts-de-chausses allèrent se serrant davantage jusqu'à se transformer en culottes avec un fort bourrelet rembourré autour du bassin.

Ces trois harnois des petits Valois sont dorés en plein, suivant l'usage des armuriers milanais qui se servaient, paraît-il, tellement de mercure pour fixer l'or, que leurs ouvriers en étaient gravement malades. Un médecin attaché à la personne d'un des Negroli, cette dynastie de batteurs de plates de Milan qui brilla pendant tout le XVIe siècle du plus vif éclat, se plaint, dans ses mémoires, de n'avoir jamais pu garder, dans cette maison d'armuriers, une seule bague d'or en bon état. Les vapeurs mercurielles altéraient les anneaux à son doigt. L'amalgame d'or n'était pas la seule ressource employée par les armuriers pour dorer les armes. Alexis le Piémontais nous apprend bien des secrets pour fixer le métal précieux sur l'acier. D'après cet homme universel, on peut dorer le fer avec des feuilles d'or en ayant la précaution d'enduire ce fer avec un liquide ainsi composé : une once de vitriol romain ; deux onces d'alun de roche ; une once de sel ammoniac. On fait bouillir le tout dans l'eau, puis on mouille avec cette mixture le fer préalablement bien poli, on applique les feuilles d'or et on fait sécher au feu. Après quoi, on brunit avec la pierre hématite, qui est la sanguine. Et il y a bien d'autres moyens, par exemple l'alun de mélancie pulvérisé et mêlé à l'eau de mer compose un excellent liquide où on trempe le fer que l'on a d'abord flambé ; on fait ensuite sécher au soleil, un jour, et le

corps d'armure prend la couleur de l'or. C'est là un procédé de bronzage où l'or n'est pas plus employé que dans celui qui consiste à faire bouillir un mélange dosé d'huile de lin, de tartre, de jaunes d'œufs cuits, d'aloès, de safran et de curcuma. Cette composition



ARMURE DE HENRI III.

(Musée d'Artillerie.)

appliquée sur le fer poli donne après brunissage une belle couleur d'or. Et il y a bien d'autres ficelles encore, employées par les armuriers pour dorer ou bronzer sans employer l'or, métal toujours coûteux. Mais les harnois royaux étaient dorés en plein, au feu, au mercure, ou encore avec de l'or moulu. Cette dernière dorure se fait avec du tartre, du sel ammoniac, du verdet et du sel bouillis dans du vin blanc : « puis en vernissez en harnois uni avec les brousettes et

le laisser sécher. Et après dorez-le avec or moulu, comme font les orfèvres. »

Certains armuriers moins consciencieux employaient des méthodes plus expéditives; ils se contentaient d'appliquer l'or en feuilles au moyen de la colle d'or, vernis ou mixtion, qui collait l'or sur l'acier, mais ne le fixait pas solidement. Les règlements qui régissaient les armuriers espagnols leur défendaient d'user de ces pratiques, sous peine d'amende.

La seule arme de main attribuée à quelqu'un des petits Valois est une épée dite de Charles IX et qui aurait été donnée par lui au comte Charles de Cossé-Brissac. Une vieille tradition conservée dans la famille de Cossé-Brissac est seule garant de l'authenticité de cette arme douteuse au moins comme ancienneté. On sait qu'elle appartenait encore en 1792 au gouverneur de Paris, Louis-Hercule-Timoléon de Cossé, duc de Brissac; ce seigneur fut massacré par le peuple et ses biens mis sous séquestre. L'épée dite de Charles IX fut transportée aux Archives, de là à la Bibliothèque nationale, au Musée des Souverains, puis enfin au Musée d'Artillerie. A dire vrai, on peut reprocher à cette épée historique d'être un peu trop semblable — on nous pardonnera la comparaison — au couteau de Jeannot. Sa lame n'est d'abord point la sienne, car à la Bibliothèque nationale le tronçon qui tenait à la garde fut remplacé par une lame de Tolède dont la disposition déplut à la direction du Musée d'Artillerie. On a donc remonté une troisième lame sur cette poignée. En celle-ci, des remaniements se laissent soupçonner, car sa forme générale est bien celle de ces rapières allemandes du XVII[e] siecle que les amateurs baptisent du nom consacré de flamberge. Si le pommeau et l'écusson de la garde présentent d'assez bonnes ciselures dans le style du XVI[e] siècle où se trouvent des incrustations d'or dessinant des C et des IX, si le pommeau porte le mot BRISAC pareillement incrusté, on doit reconnaître que la coquille de cette épée n'est nullement dans la forme ancienne. Jamais, sous Charles IX, on n'a porté d'épées à coquille, non plus en Italie qu'en France, en Espagne non plus qu'en Allemagne. La courbe des quillons, le mode de fabrication de la fusée, d'autres caractères encore sautent aux yeux et prouvent que cette épée est une de ces épées de chevet, de cuisse ou de chasse comme la mode fut d'en porter dans les premières années du règne de Louis XIV. A parler franc, nous soupçonnons fort cette épée ne pas avoir été datée avec une meilleure critique que la fameuse armure, dite de Jules Romain, dont nous parlerons longuement plus loin et dont nous don-



ARMURE ALLEMANDE, VERS 1590, VUE DE DOS

(D'après les dessins du Recueil de Bruckmann)

Photo. Larger, 13 rue Chapon, Paris.

nons deux figures. Cette belle armure qui date de la fin du xvi[e] siècle, était attribuée, à l'arsenal de Sedan, à Godefroy de Bouillon, tout comme la belle armure d'un Médicis, aujourd'hui bien identifiée par sa date et ses devises, fabriquée en 1515, date pourtant gravée sur un de ses gantelets, était considérée comme ayant appartenu à Jeanne d'Arc.

Nous ne parlerons que pour mémoire de la demi-armure du Béarnais, car sa valeur artistique est nulle. C'est celle d'un rude soldat comme le fut Henri IV et qui n'a d'intéressant que son extrême simplicité, ses belles qualités de forge, les traces de coups qu'elle porte. Comme nous l'avons dit d'autre part, avec son casque qui est une simple salade en forme de morion où les clous des garnitures présentent leur tête dorée, façonnées en fleurs de lis, ce harnois de guerre, de fer noirci, semble déjà rentrer dans la tradition moderne. Quel contraste avec l'élégante demi-armure mordorée du dernier des Valois, qui est pourtant sa contemporaine. Cette cuirasse à épais renfort, à simple arrière-bras en écrevisse, à avant-bras formant bras de fer, à grande braconnière courte enserrant avec le garde-rein le bassin dans un tonnelet d'acier, est bien celle de ce fort homme de guerre qui fit le coup de pistolet comme un simple ritt-mestre, voire contre le grand Alexandre Farnèse, le seul dont l'étoile n'ait point pâli devant celle d'Henri de Navarre.

Par un hasard singulier, on peut voir, dans la salle faisant suite à celle des armures où sont les harnois des souverains, un casque ayant appartenu à ce grand-duc de Parme qui fit tant de mal au Béarnais. C'est une salade de tournoi gravée à entrelacs et peinte, comme une reliure à la Majoli; elle faisait partie de cette armure d'Alexandre Farnèse que l'on conserve au Musée de Vienne. Les amateurs de peinture ont pu voir cette salade, non sans quelque surprise, figurer sur la tête du duc Charles le Téméraire dans le tableau que M. Roybet exposa, en ces dernières années, à Paris, sous prétexte de représenter le massacre des habitants de la ville de Nesle en 1472 et auquel on a fait un succès bien immérité au dernier Salon de peinture [1]. En passant, reconnaissons que ce massacre n'a jamais eu lieu et qu'il se réduisit à une exécution militaire de quelques francs-archers picards qui avaient assassiné le parlementaire du duc chargé de les sommer. Dans cette jolie salade, de fabrication allemande sans doute, les gravures se relèvent de peintures rouges, blanches, noires avec des dorures très accentuées sur la crête.

1. V. la *Chronique des Arts*, n[os] 26, 28 et 29 de 1893.

Si l'armure de guerre de Henri IV est d'une extrême simplicité, il est à croire que ses harnois de parade devaient être d'un plus grand luxe. Il suffit de considérer le beau médaillon où Guillaume Dupré a représenté le roi vu juste de face avec Marie de Médicis, vue de profil, pour voir que les riches armures à décors repoussés étaient encore de mode au XVIIe siècle, comme elles l'étaient du temps des petits Valois si richement cuirassés en leurs bustes par le ciseau de Germain Pilon et de Barthélemy Prieur. Regardez avec attention cette admirable armure allemande repoussée que nous figurons ici hors texte; comparez-en les épaulières avec celles du roi Henri IV sur le médaillon de Dupré : mêmes formes, mêmes partis décoratifs. C'est là un renseignement précieux et qui nous éclairera par la suite.

Deux épées ayant appartenu à Henri IV comptent parmi les plus précieuses du Musée. L'une lui fut donnée par le pape, en 1599, à l'occasion de son mariage avec Marie de Médicis. C'est une sorte de rapière, à longue lame fine, à garde compliquée, dont l'anneau de côté est obturé par une plaque, à la mode allemande. Le pommeau, les branches, les quillons, toute la poignée sont décorés de ciselures exécutées sur acier et noircies. Ce sont des sujets religieux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Naissance du Christ*, l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision*. Le portrait de Henri IV, soutenu par deux anges, avec la date 1599, se voit sur la plaque de l'anneau de côté. Cette belle épée est sans doute allemande, sa lame porte le nom et le poinçon de Peter Munsten, célèbre forgeur d'épées, qui fut bourgmestre de Solingen en 1597. La dague appareillée à l'épée du Musée d'Artillerie se trouve à l'Armeria Reale de Turin, on ne sait à la suite de quelles vicissitudes l'arme de main gauche a été séparée de sa rapière. La seconde épée d'Henri IV est également un cadeau fait à l'occasion de son mariage, mais par sa bonne ville de Paris. Par un manque de goût heureusement assez rare, la lame est chargée de médaillons de nacre que l'on a incrustés dans l'acier. Il y en a douze qui représentent les signes du Zodiaque. Entre eux sont des inscriptions en tauchie d'or, relatant les victoires du roi; les armes de France et de Navarre figurées par le même procédé s'étalent sur le talon. La garde légère et à branches déliées, d'acier incrusté d'or, est chargée également de médaillons de nacre; le pommeau est précieusement orné. Tout porte à croire que ce travail est français. La dague de cette épée a été vendue il y a quelques années à l'Hôtel Drouot, elle se trouve aujourd'hui en Angleterre dans la collection de feu Sir Richard Wallace.

Il y eut, du reste, au commencement du XVII[e] siècle, en notre pays, une sorte de renaissance dans l'art de l'armurier, où les artistes cherchèrent à réagir contre la décadence amenée par l'art jésuite et diverses autres causes. Mais ces tentatives furent de courte durée et le succès ne les couronna pas comme on aurait pu s'y attendre. Peut-être était-on fatigué de ces débauches de luxe dans lesquelles étaient tombés les gens de guerre pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle, peut-être aussi les fortunes plus timides ne s'épuisaient-elles plus en ces montres chevaleresques dont les entrées du roy Henri II à Lyon, du roy Charles IX à Paris avaient étalé la richesse. Louis XIII, cependant, favorisa de tout son pouvoir l'art de l'armurier ; il collectionnait de belles armes et quoique amateur comme pas un de riches arquebuses et de fastueux mousquets, il adorait les armures complètes dont on commençait à rejeter une à une les pièces. Par une singulière ironie du sort, c'est justement de ce roi qui vécut à l'époque de la décadence de la panoplie, que nous possédons le plus de harnois, dont un complet de gendarme, pour l'homme et le cheval.

Tel qu'on peut la voir, tout en arrière de la chevauchée des hommes d'armes du Musée, cette armure de Louis XIII est encore d'un assez beau type. L'armet a le profil un peu camard et la crête de cet armet, avec sa fleur de lis dorée est d'un effet décoratif assez pauvre. Mais ce harnois blanc, avec ses bandes gravées et dorées, ne manque point d'élégance, non plus que celui du cheval, très complet, car il ne compte pas moins de dix-neuf pièces. Sur une des bardes de croupe est une marque ROM sous un globe surmonté d'une croix, marque qui fut, sans doute, celle de quelque armurier romain fournisseur des papes. Elle est intéressante à retrouver ici car elle existe, mais encore plus nette, sur un chanfrein de la collection Riggs, chanfrein qui paraît dater des premières années du XVI[e] sinon de la fin du XV[e] siècle.

Le chanfrein du cheval de Louis XIII est fait de nombreux morceaux rapportés ; la défense de museau relevée en bec, les menins d'oreilles, les coquilles des yeux, d'autres pièces encore ont été rivées après coup sur un frontal qui est peut-être plus ancien. Une série de pièces permet de changer l'armure de l'homme pour combattre à pied ; cette série est dressée sur un socle (G. 124). Elle comporte : une bourguignote à avance mobile, avec une crête en cimier détaché, d'une vilaine forme ; au droit du timbre, un mufle de lion repoussé donne quelque saveur à ce casque d'une composition assez médiocre ;

— un grand hausse-col, — deux brassards, — deux cuissots avec genouillères se bouclant sur les bottes, — une rondache dont l'umbo présente le même mufle de lion que sur le casque. Ce harnois se complète par un collet de buffle à taille courte et à basques réduites.

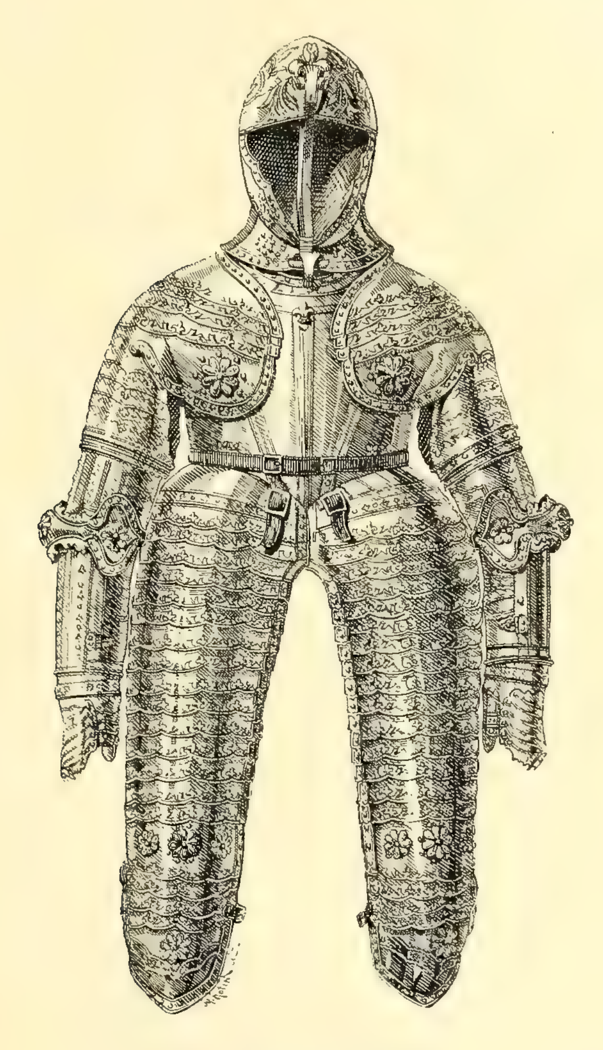
La gravure des bandes dorées n'est point mauvaise, mais les ornements manquent de largeur, ils sont lourds tout en visant à la légèreté, car ils cherchent à imiter de petites broderies bordant les diverses pièces.

De quelle fabrication est ce harnois si complet? Il est difficile de le dire. L'armure de cheval est peut-être ancienne, et alors on l'aurait ornée de gravures après l'avoir remaniée. Nous connaissons deux armuriers du roi Louis XIII, d'abord Vincent Petit, orfèvre-sculpteur, enrichisseur d'armes et fourbisseur, auquel en 1624 une ordonnance royale avait accordé un logement dans les galeries du Louvre ; c'est ensuite Guillaume Petit, cité en 1637 comme fourbisseur d'épées du roi et enrichisseur d'armes de toutes sortes, offensives et défensives. Faut-il attribuer à ces Petit le harnois du roi? Faut-il en faire honneur à des armuriers italiens, auxquels Cosme ou quelque autre des Médicis aurait commandé une panoplie pour le fils de Marie? Nous pensons que des Italiens auraient conçu et exécuté une œuvre meilleure, car à cette époque il existait en Toscane des armuriers habiles et dont nous ne tarderons pas à parler.

C'est peut-être aux Petit qu'il faut rapporter l'épée du même souverain dont la garde d'acier à triples branches est incrustée d'or et de camées représentant trente-quatre rois de France dont le dernier est Henri IV. La fusée est en acier ; le pommeau arrondi est déjà dans les formes de décadence. Cette épée assez belle a une bonne lame de Tolède signée et datée, quelque cadeau sans doute du roi d'Espagne, car on ne laissait pas sortir sans autorisation ces lames renommées de la Péninsule. Aussi les Allemands, qui en forgeaient pourtant d'aussi bonnes, sinon de meilleures, s'efforçaient-ils de les contrefaire, imitant les signatures des *espaderos* fameux, ce qu'ils ne faisaient pas sans fautes d'orthographe extraordinaires. La lame de l'épée de Louis XIII paraît très pure, elle porte : DE SILBESTRE NIETO et : EN TOLEDO ANNO 1614.

Nous figurons ici le second harnois du roi Louis XIII non pour son mérite artistique, mais pour l'originalité de sa forme typique nous montrant bien ce qu'était le vrai harnois de guerre à l'époque de la guerre de Trente ans. Il est d'acier noirci, d'une forte épais-

seur et d'une magnifique exécution; son poids est considérable, car l'armure avait alors atteint une pesanteur presque double de celle que l'on portait au milieu du XVIe siècle. Et sur la poitrine, quand



ARMURE DU ROI LOUIS XIII.
(Musée d'Artillerie.)

on allait à la tranchée, on vissait un épais renfort, cela constituait les armes dites à l'épreuve et contre lesquelles le mousquet ne pouvait pas grand'chose. Telle était l'armure complète que les ordonnances imposaient à la maison du roi, et ceux qui essayaient de s'y soustraire étaient punis, voire déchus de noblesse. Le décor de ce

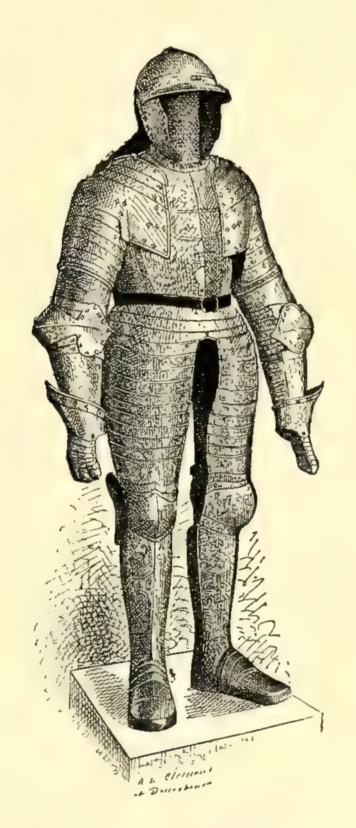
harnois, dont on doit remarquer la taille courte et les énormes cuissots bien en rapport avec les modes du costume civil, consiste en fleurs de lis découpées et ciselées bordant toutes les pièces de cette écrevisse, comme on nommait cette sorte de défense articulée. Les genouillères ont de petites ailes, car cette diminution est un des signes des époques basses de l'armure. Le casque est une bourguignote à nasal en forme de barreau terminé par une volute dont le parti décoratif est contestable ; de même des volutes terminent l'avance, le large couvre-nuque évasé suivant les tendances polonaises alors en faveur, le porte-plumail. Tout, dans ce casque lourd et peu élégant, indique une décadence complète amenée par l'imitation des coiffures orientales dont étaient munis tous ces Polaques avec lesquels Wallenstein terrorisait l'Allemagne et qu'un Montmorency avait même appelés en France pour cette aventure qui prit fin à Castelnaudary. Un grand garde-rein catalogué G. 348, est peut-être une pièce de rechange de cette armure.

Un petit harnois tout semblable, mais qui est celui d'un enfant, appartint au dauphin, plus tard Louis XIV, alors qu'il était âgé de dix à douze ans. Comme celle du père, l'armure du fils est d'acier noirci, mais beaucoup plus simple; seul le casque porte à son porte-plumail des fleurs de lis découpées. Cette remarquable armure a malheureusement perdu son gantelet droit; en dehors de son importance historique elle est intéressante par ses garnitures encore complètes, en satin rouge. D'autres pièces d'armures, entre autres une sorte de bourguignote fermée, travaillée à gouttières et précieusement gravées, sont conservées comme ayant appartenu à Louis XIV enfant.

Son armure d'homme fait est absolument remarquable par la lourdeur de l'architecture, par ses grèves en forme de bottes fortes, par sa capeline dont le long couvre-nuque à la polonaise rappelle l'antique casque sarmate. Mais on doit la considérer, d'abord comme un chef-d'œuvre de forge, ensuite comme un spécimen de la perfection à laquelle cette époque avait poussé la gravure à la pointe. Des séries de sujets tracés avec la plus extrême finesse représentent la conquête des Flandres, prises de villes, batailles, chasses. La prise de Lille forme le principal motif et s'étale au milieu du plastron. Sur une des lames de la braconnière garnie, comme toutes les pièces d'ailleurs, de clous dorés dont les têtes sont ciselées en fleurs de lis, on lit la signature du maître qui a exécuté ce harnois royal, dont l'acier au clair n'a d'autre ornement que son revêtement de gravure :

Franciscus Garbagnaus. Brixiæ fecit; puis la date : 1668. Cette inscription nous prouve que les armuriers de Brescia n'avaient point perdu les traditions sur lesquelles, pendant si longtemps, s'appuya leur renommée.

Les deux épées ayant appartenu à Louis XIV sont beaucoup moins intéressantes; leur lames larges indiquent la décadence de



ARMURE DE LOUIS XIV.

(Musée d'Artillerie.)

l'épée longue, qui disparut de France vers 1650, pour être remplacée par la courte épée que préconisaient les escrimeurs tels que Liancourt, La Tousche, Labat, au préjudice de la rapière, si belle mais si difficile à manier. De ces épées de Louis XIV, l'une, sans doute française, est ciselée et sa coquille est repercée et repoussée avec une grande finesse, mais sa forme est lourde et sans élégance. La seconde, dont la lame bleuie et dorée portant des trophées, l'inévitable soleil et de pompeuses inscriptions, a été remontée sur une garde qui n'est

point la sienne, nous mène à ces épées de cour du XVIIIe siècle, qui dépendent plus de l'orfèvrerie que de l'art de l'armurier. L'épée que portait Louis XVI à son sacre, n'est représentée que par sa lame bleuie et dorée et son fourreau de galuchat avec les chape, frettes et bouterolles dorées, émaillées, chargées de brillants. La poignée manque; la richesse de ses matériaux constituants l'aura condamnée à la destruction. La petite épée du dauphin Louis XVII est un joli jouet à poignée d'agate, rehaussée de pierres précieuses comme les garnitures du fourreau qui est de galuchat noir. Les autres épées sont trop modernes pour prendre place dans cette étude et nous ne parlerons que pour mémoire du fameux sabre d'Étienne Bathory, dont la lame, bien que datée de 1575, n'est pas plus ancienne que sa poignée ornée d'émaux, comme on en faisait à Genève à la fin du XVIIIe siècle. Cette arme, plus riche que belle, a été exécutée, sans aucun doute, pour le roi Stanislas Poniatowski, roi de Pologne de 1764 à 1795. Un sabre oriental plus ancien, certainement, porte aussi le nom du fameux Étienne et est daté 1559; sa lame est courbe et sa garde très simple, à la turque, se ressent de l'influence allemande par le petit anneau de pouce qui se trouve adjoint à la croisette.

MAURICE MAINDRON.

(La suite prochainement.)



LARGILLIÈRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II



la mort de Louis XIV, événement qui marque véritablement le début du XVIIIe siècle, l'ouverture de la fenêtre si longtemps fermée et le renouvellement de l'air, nous trouvons Largillière tout disposé à s'associer aux tendances de la jeune école. Il était toujours de l'Académie, où il jouissait de la considération de tous ses collègues ; il s'y montrait assidu au devoir ; nous le voyons cependant renoncer à une fonction absorbante qu'il remplissait depuis 1705. Le 28 septembre 1715, il donne sa démission de professeur. « M. de Largillière, dit le procès-verbal, ayant prié la Compagnie de vouloir accepter la démission de sa charge de professeur, ses affaires ne lui permettant point d'en faire l'exercice et ayant servi en cette qualité plus de dix années, la Compagnie lui a octroyé sa demande et il a passé dans la classe de messieurs les anciens conseillers-professeurs. »

Ce n'était pas un adieu fait à l'Académie, car nous verrons bientôt l'artiste rentrer dans l'état-major militant. La vérité est que Largillière demandait à respirer un peu, qu'il était chargé de travaux et

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3[e] pér., t. X, p. 5.

qu'il avait besoin d'un libre loisir pour songer à ses portraits qui vont devenir plus nombreux et de plus en plus recherchés. Mais il appartenait de cœur à la Compagnie et il était toujours prêt à lui rendre service. Le mois suivant, Antoine Coypel est nommé premier peintre du roi, l'Académie veut le féliciter et lui envoie une députation dans laquelle Largillière figure avec La Fosse, Coyzevox, Jouvenet, Coustou l'aîné, les princes de la maison. Au commencement de 1716, Boulogne le jeune tombe malade ; l'Académie s'émeut et expédie Largillière chez le patient. Il était prêt pour tous les dévouements et même pour toutes les corvées.

Il travaillait cependant. La première figure qu'il ait rencontrée au XVIIIe siècle, c'est Voltaire ; non le Voltaire amaigri et fiévreux qu'on a connu à la fin, mais le Voltaire jeune, printanier, souriant à la vie et très gentilhomme. Ce portrait, qui manque au Louvre, est un chef-d'œuvre de distinction et d'élégance. Nous en avons une faible copie à Versailles, peinture de fabrique comme toutes celles qui viennent de l'ancienne collection de l'Académie française. Cette copie ne donne guère l'idée de l'œuvre initiale. L'original a paru dans une exposition de province. Se rappelle-t-on l'exposition rétrospective organisée en 1860 à Amiens par la Société des antiquaires de Picardie? Le portrait appartenait alors à M. de Dompierre d'Hornoy. Il fut peint en 1718 : Voltaire avait alors vingt-quatre ans. Il n'a pas l'air d'un homme qui doit passer sa vie à écrire : on le prendrait plutôt pour un marquis de la Régence, séduisant et amoureux. La peinture est venue facilement avec la spontanéité d'une fleur. Elle est d'une fraîcheur parfaite, très modelée, sans surcharges de travail, mais non sans accents spirituels et libres. C'est comme cela qu'il faut voir Voltaire et le fixer dans son souvenir.

Largillière, nous l'avons dit, était assidu à l'Académie, où il remplit les fonctions de recteur en mars 1719. Mais il était du monde, il suivait le mouvement de l'art et de la curiosité parisienne, il voyait volontiers les gens de distinction venus à Paris. Naturellement, il ne fut pas des derniers à fraterniser avec Rosalba. La Vénitienne parle fréquemment de lui dans son *Diario*. En 1720, on se vit deux fois, le 18 et le 26 novembre. Le 3 janvier 1721, Largillière va voir la pastelliste; le 26 du même mois, on déjeune ensemble[1]. Ces rencontres avaient souvent lieu à la Banque, où Largillière paraît avoir fréquenté. Le système de Law était alors dans toute sa ferveur ; on a

1. *Journal de Rosalba Carriera*, 1865, p. 228, 229, 293, 298.



LARGILLIÈRE ET SA FAMILLE, PAR LUI-MÊME.

(Galerie Lacaze.)

même dit que l'artiste fut une des victimes de l'agiotage à la mode. Il avait gagné de l'argent, il le perdit ; nous n'avons pas de détails sur ce point. Ce sont les biographes qui font allusion à cette aventure, sans donner de chiffres. Tout le monde parle d'un malheur financier. « Le système, dit Mariette, endommagea fort sa fortune ; il eut cela de commun avec Rigaud, » et beaucoup d'autres imprudents.

Il se peut que sa bourse ait subi quelque blessure et qu'il ait éprouvé le besoin de cicatriser la plaie. Dans tous les cas, nous voyons en 1722 Largillière s'intéresser à une autre entreprise et passer un marché pour un nouveau travail. Cette fois encore, c'est avec la ville qu'il contracte. Il ne s'agissait pourtant pas d'un événement municipal. Le Régent avait un désir : il voulait marier le jeune roi Louis XV ; en compulsant la liste des princesses épousables, il découvrit l'infante d'Espagne, Marie-Anne-Victoire. Elle arriva à Paris le 22 mars 1722, mais le mariage ne se fit pas et, Louis XV s'étant marié ailleurs, la jeune infante fut reconduite en Espagne, en 1725. Les échevins de Paris désirèrent conserver le souvenir de ce mariage raté, mais qu'on avait cru possible. Le 11 août 1722, le prévôt des marchands et les officiers municipaux passent un contrat avec Largillière qui leur soumet une esquisse ; nous n'avons plus l'esquisse, et il est probable que le tableau ne fut jamais exécuté, mais nous avons le contrat qui est curieux et fort entaché d'allégorie. Dans le projet de la ville, il s'agissait d'une grande peinture d'apparat, 10 pieds de hauteur sur 16 pieds de largeur. Ce tableau, dit le texte, représentera le roi environné des trois Grâces sur son trône; Monseigneur le duc d'Orléans, régent, soutien du trône, guidé par Minerve, symbole de la Sagesse, le couvrant de son bouclier et tenant de la main le portrait de l'Infante porté par deux génies, un génie enchaînant le lion d'Espagne avec un cordon bleu, et le coq, symbole de la France, enchaîné avec la toison d'or et autres attributs marquant par là l'union des deux nations. Messieurs les prévôts des marchands, échevins, procureurs du roi, greffier et receveur de la ville étant aux pieds de Sa Majesté suivant l'esquisse qu'il nous a représentée et que nous avons approuvée[1]. L'œuvre devait être payée huit mille livres en argent. Suivent les signatures.

Le tableau, où apparaissent quelques velléités de galimatias, ne paraît pas avoir été exécuté et nous ne le regrettons point outre

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, III, 135.

mesure : Louis XV s'étant marié le 5 septembre 1725 avec Marie Leczinska, le lion enchaîné d'un cordon bleu perdait tout à-propos; mais l'esquisse a été faite et approuvée par le conseil de ville. On a le droit de la chercher. Il y avait de la rhétorique et peut-être de la couleur dans cet ambitieux projet.

Contrarié par les événements, Largillière revint à ses portraits. Il peignit celui de M. du Vaucel, conseiller du roi, maison et couronne de France. On peut le voir dans la salle La Caze. Debout, vu de face à mi-jambes, le personnage appuie le bras gauche sur un livre qui est le *Traité de la Chancellerie.* Il porte la grande perruque poudrée, un habit marron avec une veste à ramages d'or. Bon portrait que nous ne signalons qu'en raison de l'inscription qu'on lit à gauche : *Peint par N. de Largillierre*, 1724.

Largillière était bienveillant pour la jeunesse et favorisait volontiers ses débuts. Se souvenant qu'il avait été peintre de nature morte au temps de son apprentissage, il aima Chardin et fut pour quelque chose dans son succès à l'Académie. On sait que par un privilège exceptionnel Chardin, qui avait envoyé plusieurs tableaux, fut d'emblée nommé agréé et académicien (25 septembre 1728). Largillière a formé plusieurs élèves. Comme il avait beaucoup réfléchi aux lois de la lumière et à la technique de la peinture, il se faisait un plaisir, dit Mariette, de faire part de ses connaissances à toutes les personnes qui le consultaient. C'est lui qui conseilla à Oudry d'abandonner le portrait, genre auquel il s'essayait d'abord, pour se livrer uniquement à la représentation des animaux et de la nature morte. Il lui a donné de bons conseils. Si Oudry n'en a pas toujours profité dans ses tableaux, il s'en est souvenu dans la conférence qu'il a lue à l'Académie le 7 juin 1749. L'auteur, comme il l'a dit lui-même, s'inspire des enseignements de Largillière : il y a dans ce discours sur *La Manière d'étudier la couleur en comparant les objets entre eux,* des observations d'origine flamande qui, aujourd'hui encore, pourraient être utiles, tant elles sont modernes : les remarques sur l'abus des noirs arbitraires, sur le droit sacré du ton local, sur la coloration des ombres sont dictées par le plus libre esprit. Tout cela est dit avec bonhomie ; il semble qu'on entende parler le vieux maître.

L'accueil bienveillant de Largillière lui attirait bien des visites rue Geoffroy-Langevin. L'affabilité avec laquelle il reçut le futur graveur George Wille peint bien son caractère. Wille, venant de son Allemagne, était arrivé à Paris en juillet 1736. Il fut d'abord fort besogneux, travaillant pour des armuriers à des pièces de métal dont

on garnissait les fusils. Il était jeune et inconnu des artistes, avec un violent désir de faire de l'art. Il imagina d'aller voir Largillière, dont un ami lui avait parlé. L'entrevue est curieuse. Après avoir fait un bout de toilette, Wille va frapper à l'hôtel du fameux peintre, où il était logé magnifiquement dans sa propriété. Il se présente comme un étudiant en peinture et lui demande ses conseils. « Ce bon vieillard me comprit à merveille, me donna la main d'amitié, me mena dans une grande salle remplie de ses productions, qu'il me montra avec une affabilité extrême. Il y vit, entre autres belles pièces de sa main, les *Douze Apôtres*, de grandeur naturelle, mais demi-corps, qu'il avait peints en différents temps pour sa propre satisfaction d'une manière excellente. Il y avait également de la grandeur des *Apôtres* un *Saint Jérome*, si hardiment exécuté, qu'il me plut si singulièrement que je le considérais sans cesse : « Eh bien, me disoit ce brave homme... si vous désirez faire une copie de ce *Saint Jérome*, je vous le prêterois avec plaisir... J'avois beau lui objecter que si j'avois le bonheur de lui être mieux connu, j'accepterois son offre avec reconnoissance... » Largillière insiste. Wille finit par emporter le *Saint Jérome*. Il fait sa copie et la présente au vieux peintre, qui l'accable de compliments [1].

La connaissance était faite. Peu après, Wille grava un portrait de Largillière de la grandeur des planches d'Odieuvre (Leblanc, n° 129) bientôt suivi du portrait d'une des filles du peintre, Marguerite-Elisabeth (Leblanc, n° 146). Ces deux estampes sont de 1738. Il est bon de savoir que, comme il l'a raconté, Wille s'était parfaitement passé des originaux pour faire ces estampes. Il avait trouvé des copies chez un camarade, et il avait manœuvré d'après ces reproductions, ce qui montre, disons-le en passant, combien Largillière était copié au XVIIIe siècle et combien nous devons être prudents pour nous prononcer sur l'authenticité des œuvres qu'on lui attribue dans les musées et surtout dans les ventes. Quoi qu'il en soit, il résulte de la gravure de Wille qu'il a existé un portrait isolé de Marguerite Elisabeth. La jeune fille est élégamment vêtue, sa chevelure s'agrémente de fleurs et de pierreries, de riches dentelles garnissent sa robe décolletée. Dans le fond, une fenêtre donnant sur un jardin.

Du reste, il ne faut pas se méprendre sur l'identité du personnage et songer à la fille aînée de Largillière, Mme de Faverolles : celle dont Wille a gravé le portrait, est Marguerite-Elisabeth, qui fut baptisée

1. *Journal de George Wille*, I, 64.

le 27 mars 1703, et qui était la seconde des filles. Peut-être a-t-il existé quelque ressemblance entre les deux sœurs, qui paraissent avoir



Mlle DE BARRAL, PAR LARGILLIÈRE.

(Musée de Grenoble.)

été jolies. Au surplus, nous allons retrouver la cadette dans un portrait collectif de grand format.

Revenons encore pour un instant à la visite que George Wille a faite chez Largillière en 1738. Ces *Douze Apôtres* que l'artiste de

Kœnigsberg a vus dans la grande salle et que le peintre avait faits « pour sa propre satisfaction », donnent à réfléchir. Ils montrent que l'artiste songeait encore à sa jeunesse et qu'il ne renfermait pas sa fantaisie dans le cadre du portrait. On a la trace de quelques tableaux religieux ; Mariette a sur ce point un passage intéressant. Ces tableaux d'église, Largillière les conserva. « Il a laissé à ses héritiers douze tableaux, de la vie de Notre-Seigneur et de celle de la Sainte Vierge et quelques autres sujets de l'Ancien Testament. Quatre de ces tableaux représentant l'*Entrée de Jérusalem*, le *Portement de Croix*, l'*Elévation de la Croix* et le *Crucifiement*..., méritent, entre autres, une attention singulière ; ils ont environ quatre pieds et demi sur trois de hauteur. Les effets en sont surprenants, et les compositions donnent une grande idée de la fécondité de son génie. » En outre, il est question çà et là de peintures religieuses de Largillière. D'après d'Argenville (1765), il y avait dans le cabinet de M. Caulet d'Hauteville une *Fuite en Egypte* ; d'autre part, le catalogue de la vente Julienne nous révèle une *Assomption de la Vierge*, petit tableau de quinze pouces qui se vendit 48 livres. Le prix n'avait rien d'effrayant. Mais les cruautés de la chronologie ne nous ont pas permis d'assister aux ventes de 1767.

Tout cela est à rechercher. A ces œuvres d'invention, il faudrait ajouter les copies, car Largillière a de tout temps étudié les maîtres, surtout les vrais peintres. Nous ne connaissons qu'une de ces copies. C'est la *Tomyris* d'après Rubens, qui est au Musée de Toulouse.

Pour revenir à la portraiture qui est l'art essentiel de Largillière et qui fait encore sa gloire, le type caractéristique est le portrait de famille que le Louvre doit à la libéralité de M. La Caze. C'est une belle œuvre très significative et que nous avons le regret de ne pouvoir dater exactement. Le groupe familial est placé dans un paysage. Largillière est assis en costume de chasseur, d'un gris très fin, tenant un fusil entre les jambes et ayant auprès de lui son chien. A droite apparaît Mme de Largillière, Marie-Élisabeth Forest, qui, née en 1674, est déjà d'un âge incertain et qui semble avoir dépassé la seconde jeunesse. Cet âge, qui autoriserait un soupçon de mélancolie, ne l'empêche pas d'arborer une robe rouge décolletée, doublée de satin blanc. Entre le père et la mère est une jeune fille, debout, tenant un papier de musique et chantant, car le clavecin à pieds dorés qu'on possédait rue Saint-Avoye n'a pas été inutile et l'on a appris quelques airs d'opéra. Nous croyons que cette jeune chanteuse est Marguerite-Élisabeth de Largillière. Sa sœur aînée, Mme de

Faverolles, n'est pas venue à la campagne : elle est absente du tableau. Les têtes sont lumineuses et vivantes, le visage de la chanteuse est éclairé par un jour de reflet tout à fait délicat, les costumes sont d'une très belle exécution, le paysage est plein de liberté et d'esprit. C'est une peinture conçue et achevée dans un jour heureux.

Largillière a eu quelques relations avec le théâtre. Nous regrettons de ne pas savoir le nom du comédien qu'il a représenté, dans la salle La Caze encore, et qui se montre à nous sous le visage et avec les attributs d'Apollon. Ce porteur de lyre est étrangement costumé. Il a une longue perruque, une robe orangée, un manteau grenat. Au fond on aperçoit le chœur des Muses dans un décor d'opéra.

La Comédie-Française conserve dans son Musée un portrait de Mlle Duclos (Marie-Anne de Châteauneuf). Il lui vient, dit-on, de la tragédienne elle-même qui l'aurait légué par son testament du 24 avril 1743 ; mais il est bien antérieur à cette date ; nous ne serions même pas surpris qu'il ait existé deux exemplaires de ce portrait. Il y en avait un du moins chez l'amateur Titon du Tillet. Dans son édition de 1752, qui résume une situation plus ancienne. d'Argenville voit chez Titon, rue de Montreuil, « la Duclos, fameuse actrice du Théâtre-Français peinte en *Ariane* par Largillière et gravée par Desplaces, Largillière connaissait bien Titon du Tillet, il avait travaillé pour lui et peint son portrait qui a été gravé par Petit dans une estampe dont nous parle le *Mercure* de décembre 1737. Il avait fait aussi celui de Marguerite Bécaille, femme de Titon (gravé par Desplaces).

Dans l'exemplaire de la Comédie-Française, Mlle Duclos apparaît comme le type inoubliable de l'ancienne tragédie, la tragédie à panache. Elle joue en effet l'*Ariane* de Thomas Corneille dans un costume de la Régence qui accumule tous les colifichets et tous les délires d'un déguisement de fantaisie. Elle était emphatique, plantureuse, tout en dehors. Maritorne habillée en reine, elle ne fut jamais d'une distinction suprême et elle eut de beaux emportements. Un jour, comme elle jouait *Inès de Castro*, la pièce de Lamotte, le public, saisi d'une gaiété intempestive, accueillit par des rires une scène que la Duclos jugeait pathétique : elle se tourna vers le parterre et lui dit presque des injures. Largillière a très bien représenté cette commère tragique à qui Voltaire envoya plus d'un bouquet. Son *Ariane* est très exaltée avec de grands gestes et un froufrou de draperies ronflantes ; c'est le modèle des portraits à

grand fracas, mais vivants et pleins de suc. Comme la Duclos a quitté la Comédie en 1733 et qu'elle n'est plus très jeune (elle était née en 1670), on a à peu près la date du portrait.

Largillière était alors dans tout l'éclat de sa renommée. Les correspondants du *Mercure* lui adressent des vers en son honneur; Voltaire lui-même chante ses louanges. Après avoir fait jouer *Zaïre* (1732), il envoie sa pièce à M. Fakener, marchand anglais, avec une épître où, après avoir dit combien les maîtres peuvent être utiles, il ajoute :

> ... Un esprit libre et sans crainte
> M'enhardit et me fait penser.
> Mon feu s'échauffe à sa lumière :
> Ainsi qu'un jeune peintre instruit,
> Sous Le Moine ou sous l'Argillière,
> De ces maîtres qui l'ont conduit,
> Se rend la touche familière ;
> Il prend malgré lui leur manière
> Et compose avec leur esprit.

Largillière n'a pas beaucoup quitté Paris. C'est à peine si, depuis son entrée à l'Académie, nous trouvons la trace d'un voyage plus ou moins mystérieux. Le 28 mars 1733, il fait dire à ses collègues qu'ayant été obligé d'aller à Cambrai, où il est actuellement pour ses affaires, il les prie de nommer un adjoint à recteur pour exercer à sa place le quartier d'avril. Nous n'avons aucun détail sur cette absence, motivée, on peut le supposer, par la nécessité de faire un portrait. Avec les artistes du XVIIIe siècle, nous avons un point de repère : les catalogues des Salons nous fournissent un semblant de chronologie. Rien de pareil avec Largillière. Après avoir paru aux Salons de 1699 et de 1704, il n'expose pas, il échappe à Lafont de Saint-Yenne et aux rares critiques du moment. Nous croyons comprendre qu'il a vu poser devant lui un nombre infini de gens de province. Il était à la mode : on venait à Paris pour une affaire ou pour ses plaisirs, on profitait de l'occasion pour se faire peindre par Largillière. De là tant de portrait conservés dans les musées des départements et dans les châteaux du midi et d'ailleurs. Nous ne pouvons en dresser la liste innombrable. C'est sans doute ainsi qu'il a peint le beau portrait de Mlle de Barral, aujourd'hui au Musée de Grenoble. Ce portrait, qui est de 1701, a été donné par la famille. La jeune fille est resplendissante dans sa robe rouge, couleur dont le peintre a merveilleusement entendu la difficile manœuvre.



MARGUERITE BÉCAILLE, VEUVE DE MAXIMILIEN TITON, PAR LARGILLIÈRE.

(D'après une gravure de L. Desplaces, 1715.)

Largillière continuait cependant à faire une véritable collection de dignités académiques. Le 30 mai 1733, il avait été élu chancelier, le 5 juillet 1738, il passe au grade de directeur. Il est vrai que cette série de promotions ne le dispensait pas de vieillir : on voit par le procès-verbal qu'à partir de cette époque l'artiste est empêché par des indispositions fréquentes. Il est obligé, le 30 juin 1742, de donner sa démission de directeur et, le 2 mars 1743, il fait son testament, opération toujours un peu macabre. Depuis plusieurs années, il était octogénaire, ce qui lui enlevait l'entrain de la seconde jeunesse. Cependant il travaillait encore. « Il a peint jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans, dit Mariette. Un de ses derniers portraits est celui de M. Néricault-Destouches, qu'on peut voir dans la salle de l'Académie française au Louvre. » En 1745, Largillière, incapable de se mouvoir, ne reparaît pas à l'Académie de peinture et en effet il avait fait savoir le 6 mars qu'il était hors d'état de remplir ses fonctions, et son nom ne figure plus au bas des procès-verbaux. Le 8 janvier 1746, une visite lui est faite au nom de l'Académie. On comprit bien que c'était un adieu. Enfin le 20 mars 1746, Largillière meurt, rue Geoffroy-Langevin, et il est enterré à Saint-Merry. Le 26 mars, l'Académie est informée de sa mort. Pas de lamentations. Le 27 août seulement un écho de tristesse semble retentir lorsque Lemoyne le père donne à l'Académie le buste qu'il a fait de Largillière « comme un monument de l'amitié qu'il avait pour ce grand homme et afin d'en perpétuer la mémoire ».

Grand homme en effet et trop peu étudié, Largillière a eu du portrait une conception assez originale. Il ne consent pas à peindre le personnage abstrait et métaphysique, il le représente dans son milieu social et dans son monde. D'un portrait il fait volontiers un tableau, très vivant, très en dehors, et il fait voir partout la joie de peindre des chairs que caresse la lumière, des attitudes prises sur nature, des étoffes qu'agite la brise extérieure. Pour les sectateurs de Philippe de Champaigne, il y a un peu de fête et d'emphase et quelquefois d'exubérance dans ces images de la vie en action et en relief, et dans ces gestes où tout remue; mais le maître a, avec la joie, le goût et la science de la couleur, il agite la figure humaine comme les draperies, et à ce superbe virtuose nous pardonnons un peu de fanfare.

PAUL MANTZ.

LA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

ES bas-reliefs du Dôme d'Orvieto sont peut-être le plus vaste ensemble de sculptures qui ait été conçu en Italie. Ils se développent sur les quatre grands piliers de la façade, qui ont environ 4 mètres de large sur 7 mètres de haut, ce qui représente une superficie de 112 mètres carrés de sculptures.

Nous allons essayer de déterminer la date de ces bas-reliefs et l'école à laquelle ils appartiennent.

L'Italie, qui, comparée à la France, est si prodigieusement riche en documents sur les œuvres d'art du passé, ne possède presque rien relativement aux sculptures d'Orvieto. Nous savons simplement que ces bas-reliefs sont postérieurs à 1310, époque à laquelle Lorenzo Maïtani commença la façade. M. Nardini Despotti Mospignotti, dont la critique est toujours si ingénieuse, a tenté de préciser davantage la date des bas-reliefs d'Orvieto, en s'appuyant sur ce fait que les documents postérieurs à 1320, documents très nombreux qui nous font connaître les transports si considérables de marbres faits à Orvieto, ne parlent jamais de la sculpture des bas-reliefs. Or, comme il se trouve que les documents relatifs aux années 1310 à 1320 ont été perdus, M. Mospignotti suppose que les bas-reliefs ont été sculptés à cette époque. Cette argumentation est très fragile, et elle ne saurait constituer qu'une faible présomption qui, en aucune manière,

1. Voy. *Gazette,* 3e période, t. IX, p. 353.

ne peut contrebalancer les arguments bien autrement sérieux fournis par le style des bas-reliefs. Or, tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto ont admis sans discussion qu'une grande partie des bas-reliefs étaient postérieurs à la *Porte du Baptistère* et au *Campanile* de Florence, c'est-à-dire à l'année 1334. De plus, la façade d'Orvieto ayant été commencée en 1310 et sa construction ayant duré plus d'un demi-siècle, on peut dire qu'il n'est pas probable que la partie la plus délicate de sa décoration ait été entreprise et terminée dès les premières années des travaux. — Nous retiendrons donc de l'étude des documents ce fait que les bas-reliefs sont postérieurs à 1310 et c'est le style seul de ces bas-reliefs que nous analyserons pour arriver à une date plus précise.

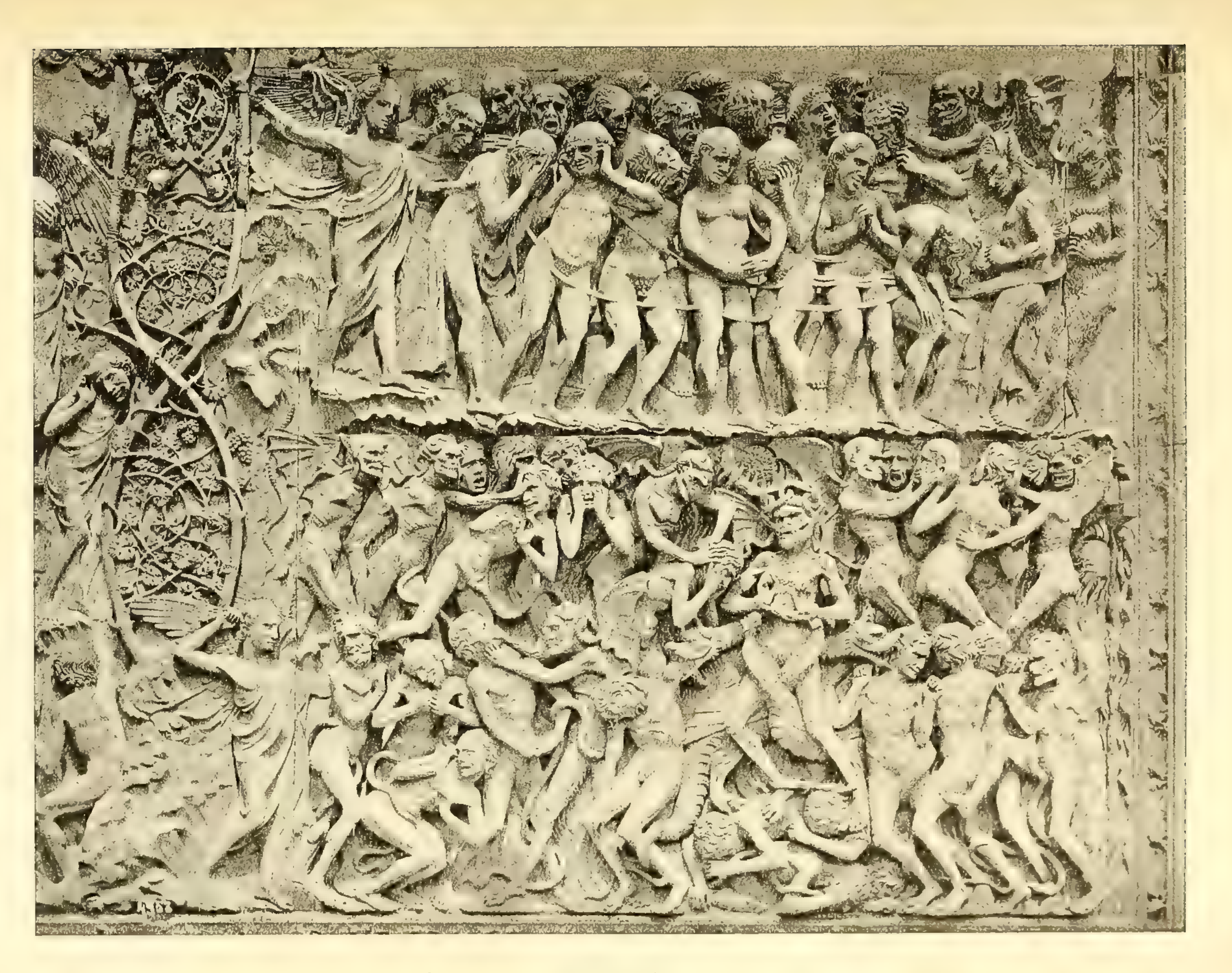
Pour connaître la date de ces reliefs, il faut connaître l'école à laquelle ils appartiennent et cette recherche est du reste le point le plus captivant de l'étude des sculptures d'Orvieto.

Une première hypothèse est à éliminer : celle d'une école locale. La sculpture à Orvieto, comme l'architecture, est tout entière une œuvre d'importation, et cette importation vient du Nord. A ce moment, le centre de l'Italie, cette région si voisine de Rome, n'a pas d'art, parce que Rome elle-même n'en a pas. Le foyer artistique de l'Italie au XIIIe et au XIVe siècle est en Toscane. Or, la Toscane, dans la première moitié du XIVe siècle, possède trois écoles : l'école pisane, l'école siennoise et l'école florentine.

La construction du Dôme d'Orvieto ayant été l'œuvre des architectes siennois, il était tout naturel que l'on attribuât les sculptures de ce monument à l'école siennoise elle-même, et c'est ce qu'ont fait unanimement tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto. Je pense au contraire que ces sculptures n'appartiennent en rien à l'école siennoise et qu'elles doivent être rattachées pour une partie à l'école pisane et pour l'autre à l'école florentine.

L'école de sculpture siennoise, quoique étant un rameau de l'école pisane, a des caractères particuliers, très faciles à reconnaître, qui ne permettent pas de la confondre avec cette école pisane dont elle est sortie et qui s'opposent absolument à ce qu'on lui attribue les bas-reliefs d'Orvieto.

La sculpture naît à Sienne dans les dernières années du XIIIe siècle par suite de la construction du Dôme. La construction du Dôme de Sienne fut en Italie un événement capital; c'était le commencement d'une ère nouvelle en architecture, c'était pour la première fois l'apparition en Toscane de l'art gothique, et ce nouveau



L'ENFER, BAS-RELIEF DE L'ÉCOLE PISANE.

(Cathédrale d'Orvieto.)

style architectural allait réagir puissamment sur le style de la sculpture siennoise.

L'architecture gothique comporte essentiellement les façades richement ornées de sculptures en haut relief. L'école pisane, n'ayant jamais eu de grande façade d'église à décorer, avait été réduite à se consacrer à des ouvrages de petites dimensions, fontaines, chaïres, autels, monuments funéraires, ouvrages dans lesquels le bas-relief remplissait le premier rôle. A Sienne, au contraire, les sculpteurs se trouvent en présence d'une façade à couvrir de sculptures et par la force des choses l'école siennoise va prendre un caractère tout différent de celui de l'école pisane. A l'opposé de l'école pisane, la nouvelle école de Sienne n'aimera pas le bas-relief. Elle sera obligée de négliger cette forme d'art pour rechercher les formes saillantes, les statues monumentales, les hauts-reliefs qui seuls peuvent convenir à la décoration d'une grande façade d'église.

Le style gothique de l'architecture siennoise a développé dans son école de sculpture un second caractère. Cette école qui s'est formée en sculptant à grands traits les ornements et les statues de la façade du Dôme a pris dès le début un caractère de rudesse et d'énergie dont elle ne se départira jamais. Ce trait essentiel se retrouvera non seulement dans les œuvres des maîtres du xive siècle, chez Tino di Camaïno, Goro, Cellino di Nese, Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura, mais il persistera pendant tout le xve. A son apogée de beauté, il produira l'art de Jacopo della Quercia et il ira à ses dernières conséquences logiques avec l'art brutal de Federighi et du Vecchietta.

Ce qui a empêché les critiques de discerner nettement ce caractère de la sculpture siennoise, c'est qu'ils ont voulu juger cette école de sculpture d'après le caractère de l'école de peinture, et que pour déterminer le type général de la peinture siennoise ils ont surtout étudié le xve siècle. C'est une telle manière de raisonner qui a égaré MM. Bode et Burckardt et qui leur a fait attribuer les bas-reliefs d'Orvieto à l'école siennoise. « Un récit naïf, disent-ils [1], détaillé comme dans une œuvre de genre, un vif sentiment de la beauté, une grande netteté d'exécution, dans un style de relief vraiment heureux, telles sont les qualités de ce cycle... Mais, si cette œuvre a plus que toute autre les mérites caractéristiques de l'école de Sienne, elle en a aussi les côtés faibles : l'expression aimable, gracieuse, y tourne

1. *Cicerone*, p. 332.

parfois à la mièvrerie et à l'insignifiance; il y manque la vraie énergie et la grandeur. » Toutes ces considérations, soit en blâme, soit en éloge, ne sauraient, à mon avis, s'étendre à la sculpture siennoise. Elles ne sont vraies que relativement à l'école de peinture siennoise et encore, dans ce cas, ne faut-il penser qu'aux maîtres du xve siècle, à Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio; car cela même n'est plus exact, si l'on pense à la grande école de peinture siennoise du xive siècle, à Duccio et à Simone di Martino, aux peintres contemporains des sculpteurs du Dôme d'Orvieto. Certes, avec eux, pas plus qu'avec ses sculpteurs, l'art siennois ne saurait être suspect de « mièvrerie et d'insignifiance »; avec eux l'école siennoise autant et plus que toute autre a pour elle « la véritable énergie et la grandeur ».

Nous venons de déterminer deux caractères de la sculpture siennoise : son peu de goût pour le bas-relief et l'énergie de son style. Nous pouvons encore indiquer un nouveau caractère résultant de la nature des travaux auxquels les Siennois se sont livrés. En dehors de la décoration du Dôme, les Siennois ne trouvent presque pas de travaux dans leur ville. Ils sont obligés de s'expatrier et ce n'est pas à Sienne qu'il nous faut aller pour les connaître. Leurs œuvres sont éparses dans toutes les cités d'Italie et ces œuvres sont presque toutes des monuments funéraires. Dans ces tombeaux, l'école siennoise révèle un caractère tout spécial, un caractère nouveau, qui est la subordination de l'idée religieuse à l'idée civile. A l'opposé des tombeaux pisans où figuraient seuls des motifs religieux, dans les tombes siennoises nous voyons l'idée religieuse très diminuée et parfois totalement absente; le sculpteur se préoccupant presque exclusivement de narrer les principaux événements de la vie du défunt. C'est ainsi que dans la tombe de Cino de Sinibaldi, par Cellino di Nese, à Pistoia, et dans celle de Niccolò Arringhieri à l'Université de Sienne, les maîtres siennois représentent le défunt, dans sa chaire de professeur, parlant à ses élèves, et ils créent ainsi le premier modèle de ces tombes de professeurs si en vogue plus tard dans les villes universitaires; de même la tombe de Guido Tarlati à Arezzo, est une longue histoire des faits et gestes du défunt. D'autres exemples seraient faciles à relever dans les nombreux tombeaux de Tino di Camaïno, notamment dans celui de l'évêque Orso au Dôme de Florence.

Enfin je terminerai cette analyse de l'école de sculpture siennoise au début du xive siècle, en faisant remarquer qu'elle n'a vu

naître aucun grand artiste et qu'elle s'éteint quelques années à peine après avoir été fondée. Née avec la cathédrale de Sienne, elle disparaît pour ainsi dire complètement dès que la cathédrale est terminée.

En vertu de toutes ces considérations, je crois que l'école siennoise ne peut revendiquer en rien l'honneur d'avoir créé les bas-reliefs du Dôme d'Orvieto. Il me paraît impossible que ces bas-reliefs, qui sont une merveille d'exécution, qui sont une des expressions les plus parfaites de l'idée chrétienne, qui sont conçus dans un sentiment si délicat et si poétique, soient l'œuvre d'une école qui s'est fort peu occupée de bas-reliefs, qui a été plutôt une école laïque qu'une école religieuse, qui a toujours été un peu brutale et grossière dans son exécution et qui a toujours subordonné la recherche de la grâce à celle de l'énergie et de la grandeur.

J'ai traité cette question avec quelque insistance, car, selon la solution que l'on adoptera, on sera autorisé à porter sur l'école siennoise les jugements les plus divers. Si les bas-reliefs d'Orvieto sont siennois, l'école siennoise au XIVe siècle peut être considérée comme la rivale de l'école florentine; dans le cas contraire, il faut absolument renoncer à une comparaison qu'aucune œuvre siennoise ne justifie.

L'école siennoise étant éliminée, nous nous trouvons en présence de l'école pisane et de l'école florentine, et c'est en effet à ces deux écoles que nous paraissent appartenir les bas-reliefs d'Orvieto. Le *Jugement dernier* représenté sur le pilier de droite est une œuvre pisane et les bas-reliefs plus récents de la *Genèse* et de la *Vie du Christ* sont florentins.

Le *Jugement dernier* est pisan. Il l'est par le motif lui-même, par la manière de l'ordonner et par l'exécution des détails. Le *Jugement dernier* est le grand motif de la sculpture au XIIIe siècle. C'est lui qui décore en France le porche principal de la plupart de nos grandes cathédrales. Ce motif est si en faveur au XIIIe siècle, que les sculpteurs pisans se croient obligés de l'adopter dans la décoration de leurs chaires, quoique ce motif se prête bien mal à être traduit dans un étroit espace. On le trouvera reproduit quatre fois, dans les deux chaires de Nicolas et dans les deux chaires de son fils Jean.

Le sujet du *Jugement dernier*, que Nicolas et Jean de Pise avaient eu tant de peine à faire tenir dans les petits panneaux de leurs chaires, va pour la première fois se développer librement sur la façade du Dôme d'Orvieto, et le *Jugement dernier* d'Orvieto pourra être tenu pour le testament artistique de l'art italien du XIIIe siècle.

Mais, si le *Jugement dernier* est un motif du XIIIe siècle, il ne faut pas oublier qu'à Orvieto il est sculpté par des maîtres du XIVe. Ici comme partout ailleurs, l'art suit son évolution normale. A Orvieto le motif du *Jugement dernier* perd son caractère grandiose. Ce sentiment de majesté, de puissance souveraine que nous trouvions à un si haut degré dans l'école française des premières années du XIIIe siècle, ce sentiment que Nicolas de Pise avait su conserver même dans les dernières années du XIIIe, il n'est plus à Orvieto. La puissance divine, la grandeur de la cour céleste vont s'affaiblir et l'école consacrera tous ses efforts à exprimer le côté dramatique du *Jugement dernier*. Ici encore l'Italie suit la France et le *Jugement dernier* d'Orvieto, par l'importance excessive donnée à la Résurrection des morts et à la représentation de l'Enfer, rappelle, non le porche de Paris, sculpté en 1220, mais le porche de Bourges, sculpté dans les dernières années du XIIIe siècle. Les sculpteurs d'Orvieto, tout à fait insuffisants dans la représentation de Dieu et de la cour divine, se révèlent des maîtres de premier ordre dans la représentation de l'Enfer et de la Résurrection des morts. On chercherait en vain au XIVe siècle, soit en France, soit en Italie, une œuvre qui puisse rivaliser avec celle d'Orvieto par la puissance de l'effet dramatique, par l'entente de la composition, par la beauté du travail et surtout par la science des nus.

Le sculpteur d'Orvieto nous apparaît comme un maître qui, nourri de la doctrine pisane du XIIIe siècle, lui a fait subir les modifications et les perfectionnements de l'art du XIVe. Mais malgré tout, il reste Pisan. Les figures entassées et disposées sur plusieurs rangs, les unes au-dessus des autres, sont un peu courtes et les têtes trop grosses; la sculpture est traitée par des reliefs très accentués; tout est ordonné d'après la formule pisane, de telle sorte que nous croirions voir ici un bas-relief détaché d'une chaire de Nicolas de Pise.

Les dates ne permettent pas d'attribuer cette œuvre à Nicolas de Pise, ni même à son fils Jean. Au surplus l'importance donnée ici aux nus marque un progrès réel sur les œuvres de Nicolas et de son fils et elle doit nous faire supposer que le *Jugement* d'Orvieto, dans sa partie inférieure tout au moins, appartient au second quart du XIVe siècle.

Si du pilier du *Jugement* nous passons au pilier sur lequel sont sculptées les scènes de la *Genèse*, le contraste est frappant; c'est l'opposition même qui existe entre l'école pisane et l'école florentine.

Ici l'ordonnance simple, les personnages peu nombreux disposés dans de grands espaces vides, les reliefs d'une faible épaisseur et surtout la délicatesse de la pensée, tout cela, c'est l'art même créé par Andrea à Florence. Cette analogie a frappé tous les critiques et ceux mêmes qui d'une façon générale attribuent l'ensemble des sculptures d'Orvieto à l'école siennoise sont obligés de reconnaître dans les scènes de la *Genèse* l'influence d'André de Pise. « L'achèvement de cette œuvre, dit le *Cicerone*, montre un progrès de style qui prouve que l'artiste connaissait les portes de bronze d'André de Pise. »

Si ces bas-reliefs portent si évidemment la marque de l'école florentine, pourquoi donc les attribuer à l'école siennoise et pourquoi ne pas chercher leur auteur à Florence? Et l'attribution de ces bas-reliefs à l'école d'André de Pise est d'autant plus logique que non seulement ils portent l'empreinte de son style, mais que les documents nous disent positivement qu'André de Pise est venu à Orvieto et que pendant deux années, de 1347 à 1349, il a été l'architecte en chef du Dôme.

Nous tiendrons donc pour certain que ces bas-reliefs sont postérieurs aux œuvres créées par André de Pise à Florence en 1330 et en 1334 et qu'ils ont été conçus sous son influence directe. Mais sont-ils son œuvre? J'hésiterais à aller jusqu'à cette conclusion. Ici, plus encore que chez Andrea, l'art est adouci et féminisé, le sentiment est d'une poésie plus tendre et plus rêveuse encore. Peut-être Nino, fils d'Andrea, qui accompagna son père à Orvieto, et qui après lui fut architecte en chef du Dôme, Nino, qui dans ses Madones s'est montré plus gracieux encore que son père, peut-il être plus que tout autre considéré comme l'auteur de la *Genèse* d'Orvieto.

Je voudrais pouvoir dire la poésie de cette œuvre, mais comment trouver des mots pour exprimer toute cette tendresse et cette radieuse beauté? Les plus belles figures sont celles qui évoquent la jeunesse et la grâce féminine, l'Ève et les anges. Les anges sont d'une exécution si parfaite, le sentiment est si pur que jamais l'art italien ne pourra s'élever plus haut et, dans toute la brillante période du XVe siècle, seuls les Anges de Luca della Robbia pourront être rapprochés des anges d'Orvieto. Et cette Ève qui naît à la vie comme s'épanouit une fleur, si heureuse de naître, si belle et si pure! Ghiberti tentera de la reproduire, mais malgré sa science accomplie, combien il restera inférieur au maître d'Orvieto!

Dans l'œuvre d'Orvieto, tout est tendresse et affection. Le *Dieu* d'Orvieto est le véritable frère d'Adam et d'Ève, et on peut vraiment

dire de lui qu'il les a créés à son image. Plus tard, entre les mains d'un Jacopo della Quercia ou d'un Michel-Ange, le motif de la *Genèse* sera conçu dans un tout autre sentiment de puissance et de grandeur. Mais, lorsqu'on voit ce Dieu que Michel-Ange lance à travers les espaces, semblable à un fauve, faisant des efforts gigantesques pour débrouiller le chaos et créer le monde, suant à la peine, farouche et terrible, comment ne pas réserver les plus secrètes prédilections de son cœur pour l'inépuisable tendresse du Dieu d'Orvieto!

A Orvieto, une troisième série de bas-reliefs va nous montrer une main nouvelle. Ce sont les bas-reliefs inférieurs du pilier de la *Vie du Christ*. Nous sommes toujours et de plus en plus dans l'école florentine; mais l'art est déjà différent, car il appartient à une époque plus avancée. Le sentiment est peut-être moins idéalement pur que dans les scènes de la *Genèse*, mais au point de vue de l'ordonnance et de la technique il semble que l'œuvre soit plus savante encore. On ne saurait rien voir de plus charmant que le motif de la *Naissance* : la Vierge soulevant le voile qui abrite le berceau de son fils et le contemplant avec un regard plein d'ineffable tendresse, et le délicieux motif de jeunes filles, dont l'une fait les préparatifs de la toilette et dont l'autre tend les bras à l'Enfant Jésus, en cherchant à provoquer son premier sourire. Les quatre motifs de la *Naissance*, de la *Visitation*, de l'*Annonciation* et des *Mages* sont, à tous les points de vue, soit par l'ordonnance, soit par le style des figures, soit par l'exécution, soit par la pensée, dignes de figurer parmi les œuvres les plus parfaites de l'art italien.

Ces bas-reliefs ne sont plus la suite immédiate de l'art d'André de Pise, ils appartiennent à la seconde forme de l'art florentin, à l'art créé par André Orcagna. Ici aucune hésitation n'est possible. Ces bas-reliefs sont directement inspirés par les bas-reliefs d'Or San-Michele et sont par conséquent postérieurs à 1360. Dans l'*Annonciation*, l'ange d'Orvieto est une copie de l'ange d'Orcagna à Or San-Michele et l'*Adoration des Mages* est tout entière une copie, une véritable réplique de l'*Adoration des Mages* [1].

1. Qu'on me permette, malgré son peu d'importance, de noter une observation de détail. A Or San-Michele, Orcagna s'est plu à disposer autour de la Vierge miraculeuse une bordure d'anges soulevant des voiles et de même il a entouré de rideaux tous les bas-reliefs de son tabernacle. Or, ce motif d'anges soulevant des rideaux, motif cher à Orcagna, est adopté dans les bas-reliefs d'Orvieto (*Annonciation, Visitation, Naissance, Mages*). Et il faut noter que ce motif si particulier ne se retrouve dans aucun autre des bas-reliefs d'Orvieto.

Ces analogies n'ont rien qui nous surprenne, car Orcagna, comme André de Pise, a été architecte en chef du Dôme d'Orvieto. Il n'y a rien d'invraisemblable à supposer qu'Orcagna a fourni les dessins pour ces bas-reliefs. Je ne crois pas toutefois qu'il les ait exécutés lui-même. Dans ces bas-reliefs, le style d'Orcagna est conservé, mais ce n'est plus tout à fait sa manière de penser. Dans l'art d'Orcagna, il y a plus de force et de grandeur. Ici comme dans les scènes de la *Genèse*, le sentiment prédominant est la douceur et l'élégance. Il semble que l'auteur des scènes de la *Vie du Christ* a dû être un élève d'André de Pise ayant connu Orcagna.

Enfin, nous aurons terminé l'étude des bas-reliefs d'Orvieto en parlant du quatrième pilier, le pilier des *Prophètes*. Ce pilier est bien loin d'avoir la valeur des trois autres; cette histoire des *Prophètes* qui aurait pu si facilement donner lieu à une série de scènes tout à fait originales est ici une œuvre insignifiante et sans caractère.

Je dois dire aussi que toutes les parties des trois piliers dont nous avons parlé précédemment n'ont pas le même mérite. C'est seulement aux parties inférieures de ces piliers que s'appliquent les considérations que nous avons fait valoir. Les parties supérieures n'ont guère plus d'intérêt que le pilier des *Prophètes* et on peut les attribuer à n'importe quelle école, sans que les jugements sur cette école en soient modifiés.

La plupart des motifs que nous rencontrons au XIVe siècle, dans les œuvres de l'école florentine, avaient été lentement élaborés au cours de la longue période médiévale. Un grand nombre de ces motifs avaient été conçus en France au XIIe et au XIIIe siècle, et c'est à la France que l'Italie les a empruntés.

Sur ce point, toujours si délicat, des influences de l'art français sur l'art italien, je ne puis mieux faire que de citer les opinions de la critique italienne elle-même. Natale Baldoria, dans un très savant article sur un *Avorio del Museo vaticano* [1] a indiqué quelques-unes de ces influences :

« Dans la sculpture italienne, dit-il, de la seconde moitié du XIIIe siècle et dans celle du XIVe siècle le motif de l'*Adoration des Mages* vient de l'art gothique (p. 166).

« L'art gothique avait trouvé dès la fin du XIIIe siècle, pour la *Naissance du Christ*, un motif très poétique qui fut plus tard adopté par Raphaël lui-même, le motif par lequel Marie lève le voile qui

1. *Archivio storico dell' Arte* (anno I).



LA CRÉATION DE L'HOMME ET DE LA FEMME (ÉCOLE FLORENTINE).

(Cathédrale d'Orvieto.)

recouvre le berceau du petit enfant (p. 131). De même c'est dans l'art français que saint Joseph sort de son attitude immobile pour contempler l'Enfant Jésus et lui faire fête (p. 128).

« C'est dans l'art gothique du xive siècle que commencent pour la représentation du Crucifiement les premiers types de la forme réaliste... La représentation des souffrances du Christ fut l'œuvre des peuples du Nord qui ont une manière de sentir plus profonde que les peuples du Midi » (p. 137) [1].

En outre, si nous étudions la technique de l'art qu'André de Pise inaugura à Florence et dont nous venons d'étudier les brillantes manifestations dans la Porte du Baptistère, dans le Campanile et à Orvieto, technique qui n'a aucun rapport avec les œuvres pisanes ou avec les œuvres de l'antiquité classique, nous verrons qu'elle se lie étroitement à l'art créé en France au xiiie siècle. Si André de Pise n'a pas voyagé en France, au moins est-il certain qu'il était très au courant de l'art de Chartres, de Paris et d'Amiens [2].

Si nous comparons l'art florentin créé par André de Pise avec l'art français, nous constatons tout d'abord, au point de vue de la statue en ronde bosse, l'écrasante supériorité de l'école française. Tandis que les statues se comptent par centaines dans chacune de nos cathédales, c'est à peine si à Florence pendant tout un demi-siècle nous pouvons en compter une douzaine. L'Italie, du reste, pendant tout le cours de son développement artistique, même avec Donatello et Michel-Ange, ne créera rien de supérieur aux deux *Chevaliers* et aux deux *Reines* de Chartres, à la *Vierge* et au *Dieu* d'Amiens, aux *Apôtres* de la Sainte-Chapelle, à l'*Ange* de Reims, aux *Vierges* de Strasbourg.

Il ne faut pas non plus chercher dans l'art florentin les grandioses bas-reliefs qui décorent le tympan des cathédrales françaises. Le

1. Je n'ai pas besoin de rappeler ici que cette influence exercée par la France sur l'Italie au xiiie et au xive siècle ne se borna pas aux arts, mais fut non moins considérable dans les lettres. Récemment, dans une série de conférences faites en Italie sur la *Vita italiana nel Trecento,* M. Arturo Graf le disait : « Les légendes sacrées ou profanes, qui eurent cours pendant le moyen âge et furent pendant de longs siècles le patrimoine commun de la chrétienté, naquirent presque toutes hors de l'Italie... De la France, les Italiens reçurent notamment les légendes épiques du cycle carolingien et du cycle breton (pp. 436 et 438).

2. De même, je le pense, des études attentives montreront qu'un art semblable à celui de Giotto a existé en France dès le début du xiiie siècle, et s'est manifesté soit dans les miniatures soit dans les vitraux, soit dans les fresques. De telle sorte que dans la peinture comme dans la sculpture l'art français a été le précurseur de l'art italien.

style de l'architecture italienne n'a pas permis aux sculpteurs florentins d'imiter les Portes de Paris, d'Amiens, de Reims ou de Bourges.

Les points de comparaison entre l'art florentin et l'art français sont donc ailleurs. L'art d'André de Pise fut exclusivement consacré à des bas-reliefs de faible dimension, décorant la partie inférieure des édifices, placés tout à portée de la vue, et où la qualité maîtresse devait être la finesse de l'exécution. Or, cet art, la France aussi l'a connu et en a donné d'excellents modèles un siècle déjà avant André de Pise. Je me contenterai de citer quelques exemples :

Notre-Dame de Paris : les Travaux, bas-reliefs sur les montants de la Porte de la Vierge (1220).

Bas-reliefs de la Porte Sainte-Anne (1140).

Bas-reliefs de Jean de Chelles sur le transsept septentrional (1310).

Rouen : Tympan de la Porte sud : trois scènes de la vie de saint Jean-Baptiste : Salomé dansant, Salomé présentant la tête de saint Jean, décapitation de saint Jean.

Amiens : Petits sujets dans les encadrements trilobés du portail principal.

Reims : Légende de saint Nicaise sur le linteau du transsept nord.

Auxerre : Bas-reliefs de la porte principale.

Bourges : Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament : « comme à Notre-Dame de Paris on rencontre en quantité ces petites compositions ciselées avec un précieux délicat, vivantes, spirituelles, toutes remplies de trouvailles d'expression, de mimiques ravissantes, de gestes imprévus et mordants qui semblent d'un Ghiberti ou d'un Pisanello avant la lettre [1]. »

Mais quelle que soit sur ce point la beauté de la sculpture française, il faut reconnaître qu'elle a été surpassée par l'école italienne. Il semble que ces petits bas-reliefs n'ont joué qu'un rôle accessoire dans l'école française dont l'attention était concentrée pour ainsi dire tout entière dans les travaux de statuaire monumentale, dans les statues en ronde bosse ou les immenses bas-reliefs décorant le tympan des portes. Peut-être aussi la nature des matériaux explique-t-elle la subordination de ce genre dans l'école française et par contre son extraordinaire développement en Italie. Le marbre avec la finesse de son grain et le bronze plus joli encore devaient conduire l'école italienne à une délicatesse de travail que les tailleurs

1. Louis Gonse, *L'Art gothique*, p. 420.

de pierre français ne pouvaient chercher. Par la finesse de l'exécution, par la précision des formes, la pureté du dessin, la beauté des nus, l'école florentine a surpassé l'école française. La France n'a rien à mettre en parallèle avec les *Vertus* d'André de Pise ou la *Naissance d'Ève* d'Orvieto.

Avec les sculptures d'Orvieto nous sommes parvenus jusqu'aux maîtres florentins, nés dans les premières années du xive siècle, maîtres qui appartiennent tous à l'école d'André de Pise. Parmi les artistes de cette école dont nous connaissons les noms et les œuvres, il faut citer les deux fils d'André de Pise, *Nino* et *Tomaso*, puis un étranger, *Alberto Arnoldi*, et enfin le maître qui imprime un nouveau caractère à la sculpture florentine, *Andrea Orcagna*.

André de Pise eut deux fils, Nino et Tomaso. Au moment où vivent ces maîtres, c'est-à-dire dans la première moitié du xive siècle, la sculpture n'est pas encore en grand honneur à Florence; aussi nous ne les voyons pas demeurer dans cette ville; ils s'installent à Pise et pendant quelque temps nous les rencontrons à Orvieto. Nino fut architecte du Dôme d'Orvieto, après la mort de son père. Si Nino était réellement l'auteur des bas-reliefs de la *Genèse* d'Orvieto, cela nous ferait comprendre le jugement de Vasari qui a dit : « André fut aidé dans la *Porte du Baptistère* par son fils Nino, qui fut plus tard un bien meilleur maître que son père. » Mais, à nous en tenir aux œuvres certaines que nous possédons de Nino, nous ne saurions porter un semblable jugement. Nino toutefois nous apparaît un excellent maître, qui, le premier peut-être, a le mérite d'avoir doté l'école italienne de ces belles Madones si nombreuses en Italie à partir de la seconde moitié du xive siècle.

Avant cette époque, la grande statuaire qui brillait en France d'un si vif éclat depuis plus de deux siècles n'existait pour ainsi dire pas en Italie. Dans l'école pisane elle-même, les statues sont rares; c'est à peine si nous pouvons citer une ou deux Madones de Jean de Pise et d'Arnolfo di Lapo. Le chef illustre de l'école, Nicolas, n'a sculpté aucune grande statue. Mais, à défaut de statues, ces maîtres ont sculpté des statuettes et, dans la formation de l'art italien, ces statuettes, dont Nicolas de Pise et ses élèves ont orné leurs chaires, constituent un des facteurs les plus importants. Ces statuettes prouvent que Nicolas de Pise et les maîtres de son école ont subi profondément l'action de la sculpture du Nord, et spécialement celle de l'école française. Nicolas de Pise, qui, par ses bas-reliefs, se rattache à l'ancien art romain, ne demande plus rien à

cet art romain dès qu'il s'agit dans ses figures isolées de représenter la Vierge, le Christ ou les Saints. C'est qu'ici il se trouvait en présence d'une tradition déjà constituée, tradition que la France avait imposée à l'Europe entière. A voir les statuettes qui ornent la *Chaire de Sienne* (1265) et la *Châsse de Bologne* (1267) et notamment les statuettes représentant la Vierge, on se croirait en présence d'œuvres françaises, datant des premières années du XIIIe siècle. Les mêmes qualités de noblesse se retrouvent encore dans une œuvre d'Arnolfo di Lapo, dans la *Madone* assise qui surmonte le tombeau du cardinal de Braye, à Orvieto.

Jean de Pise n'a déjà plus la grandeur de son père; avec lui l'art tend à perdre sa solennité et la Vierge n'est plus une reine présentant son fils comme un roi, mais une mère aimant son petit enfant. L'idée de maternité succède à l'idée de souveraineté. En agissant ainsi, l'école italienne, avec Jean de Pise, suivait fidèlement l'évolution de l'école française [1].

C'est dans le même sentiment et avec plus de tendresse encore, avec cette grâce qu'il tenait de son père, que Nino a représenté cette série de Madones, allaitant l'enfant, jouant avec lui, ou lui présentant des fleurs et des oiseaux [2]. Elles ont la plus grande analogie avec les œuvres de l'école française, telles que la *Vierge* du Portail de Paris, la *Vierge* de Villeneuve, la *Vierge* de Jeanne d'Evreux, modelée en 1340.

A Nino ou à son influence doivent encore être attribuées toutes ces œuvres délicates, de sentiment si poétique, qui proviennent de la région pisane, telles que l'*Ange* de la collection Timbal, au Musée de Cluny, l'*Annonciation* du Musée du Louvre et l'*Annonciation* du Musée de Lyon, l'œuvre la plus charmante de cette école [3].

Toutes ces œuvres datent du milieu du XIVe siècle. Quoique nées à Pise, elles n'appartiennent plus à l'école créée par Nicolas de Pise, au XIIIe siècle, à la seule école qui doive être appelée école pisane; elles appartiennent à l'influence florentine, elles sont la manifes-

1. A comparer la *Madone* du Campo Santo de Pise et la *Madone* de Prato avec les Vierges françaises de la fin du XIIIe siècle.

2. Les principales Madones de Nino sont à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, au Musée d'Arezzo et à Pise (tombeau de Saltarelli et église de la Spina).

3. Comme argument pour attribuer l'*Annonciation* du Musée de Lyon à Nino, je rappellerai que cette *Annonciation* provient de l'église Sainte-Catherine de Pise, église dans laquelle se trouve précisément l'œuvre la plus importante de Nino, le tombeau de l'évêque Saltarelli.

tation de l'art florentin créé par Andrea et transporté à Pise par son fils.

Dans le même sentiment que Nino, un maître originaire de Milan, *Alberto Arnoldi*, qui a joué à Florence un rôle important comme architecte, a sculpté une grande Madone sur l'autel de la chapelle de la Miséricorde et une Madone en bas-relief sur la porte extérieure de cette chapelle (1360). — D'autres œuvres anonymes me paraissent être de même style, par exemple : une Madone en bas-relief qui décore la porte de la chapelle du Bargello; une Madone sur la face du Campanile regardant le Dôme, et une *Madone entourée d'anges* à Santa-Croce. Ces deux dernières œuvres, dans lesquelles l'Enfant Jésus cherche à repousser le doigt de sa mère qui lui chatouille le cou, sont visiblement du même maître.

On classe ordinairement *Balduccio* parmi les élèves d'André de Pise. Je crois plutôt que ce maître appartient plus directement à l'influence de l'école pisane. La *Châsse de Sant' Eustorgio*, à Milan, sculptée en 1339, qui doit figurer parmi les plus beaux travaux du XIVe siècle, n'a aucun caractère florentin. Par la disposition générale de l'œuvre, par l'ornementation en bas-reliefs alternant avec des statuettes, par le style des bas-reliefs, par l'abondance et l'entassement des figures, elle appartient à la pure doctrine pisane.

Nous ne savons pas si *Orcagna* (1308? 1368) a été l'élève d'André de Pise, mais il est certain qu'il s'est inspiré de ses œuvres; il continue sa tradition et il est l'héritier direct de sa manière.

Orcagna est après Giotto le plus grand maître florentin du XIVe siècle. Comme Giotto, il fut surtout un peintre et c'est seulement devant une de ses fresques, devant le *Paradis* de Sainte-Marie-Nouvelle, par exemple, que l'on peut connaître toute la grandeur de son génie. Dans l'art giottesque, aucun maître plus qu'Orcagna n'a su conserver la puissance du chef de l'école, mais Orcagna a de plus le mérite d'avoir introduit dans la peinture florentine une qualité nouvelle, le culte de la beauté physique. Ce sentiment de la beauté des formes que Giotto avait paru un peu trop négliger, tout absorbé qu'il était par l'expression de la pensée, avec Orcagna l'école florentine va le connaître, et ce sentiment de la beauté corporelle uni à la noblesse de la pensée va créer chez Orcagna une œuvre d'une beauté sublime. Le *Paradis* de Sainte-Marie-Nouvelle est une de ces œuvres

géniales qui peuvent avoir des rivales, mais qui n'ont pas été surpassées. Cette vision du Paradis, telle qu'Orcagna nous la présente, est bien vraiment la plus belle que la pensée humaine ait conçue. Fra Angelico, le seul maître que l'on puisse songer à opposer à Orcagna, fra Angelico a créé un Paradis trop modelé sur la vie monastique. L'être idéal qu'il rêve est un jeune néophyte tout absorbé dans la prière, un être contemplatif, renonçant à la vie terrestre, abdiquant sa qualité d'homme pour ne songer qu'à la vie future; Orcagna, au contraire, rêve un idéal fait de tout l'épanouissement de la vie humaine. Les êtres dont il peuple le Paradis sont bien vraiment des corps glorieux, portant au plus haut degré l'intensité des forces humaines. Avec Orcagna, c'est dans l'art moderne, à un état unique, la beauté physique des Grecs unie à toute la beauté morale chrétienne.

Pour juger la sculpture d'Orcagna, il ne faut pas oublier qu'il fut surtout un peintre, et un peintre de l'école giottesque, c'est-à-dire un fresquiste, habitué à couvrir de grandes surfaces et à subordonner l'exécution des détails à l'expression de l'ensemble. C'est ainsi que dans les bas-reliefs du *Tabernacle* d'Or San-Michele nous trouverons une grande élévation de pensée, une ordonnance très claire, des motifs très expressifs; mais le détail des mains et des bras sera beaucoup plus sommaire que dans les œuvres d'André de Pise. Avec Orcagna, la sculpture ne gagne rien du côté de l'exécution des détails, elle gagne du côté de l'ampleur du motif et de la puissance de la pensée.

De plus, si nous comparons le *Tabernacle* d'Orcagna avec ses peintures, nous ferons une autre réflexion. A Or San-Michele, Orcagna se montre moins préoccupé que dans ses peintures de la beauté physique, et paraît rechercher avant tout l'expression dramatique. La cause de ce changement me paraît devoir être recherchée dans la date de ces différentes œuvres. Le *Tabernacle* d'Orcagna est une œuvre de l'âge mur, et Orcagna, comme Donatello et comme Michel-Ange, subit une évolution que l'on peut observer chez la plupart des artistes. Avec l'âge ils se préoccupent de plus en plus de l'expression de la pensée. Comme Donatello et Michel-Ange, Orcagna est élégant et gracieux dans sa jeunesse et devient dramatique dans sa vieillesse. Nous ne connaissons pas la date exacte des peintures de Sainte-Marie-Nouvelle, mais elles sont certainement antérieures aux sculptures d'Or San-Michele, qui, commencées en 1355, ont été terminées en 1359. Orcagna avait cinquante ans lorsqu'il se fit sculpteur.

Envisagé au point de vue que nous venons de considérer, le grand relief de la *Mort de Marie*, qui décore la face postérieure du Tabernacle,

est une pièce capitale de l'art italien. Il faut faire abstraction d'une certaine raideur dans l'expression, d'une certaine maladresse, qui parfois fait grimacer les figures, mais, ces réserves faites, on peut admirer pleinement l'ordonnance grandiose, le mouvement, l'ampleur, la solennité de la scène et le sentiment dramatique.

Dans tous les bas-reliefs, les mêmes qualités apparaissent, et dans quelques-uns, où Orcagna conserve sa grâce ordinaire, l'œuvre est faite pour nous séduire sans réserves. Le *Mariage de la Vierge*, par exemple, peut être tenu pour une des œuvres les plus parfaites de l'art italien. Non moins admirables sont les figures d'anges qui entourent l'image miraculeuse de la Vierge, en l'honneur de laquelle le Tabernacle a été sculpté.

Par l'ordonnance et la décoration du Tabernacle qui peut être considéré comme une véritable petite chapelle au milieu de laquelle le prêtre dit la messe, Orcagna, le premier, a créé ce style de décoration, particulier à l'art florentin, que nous verrons s'épanouir dans sa forme la plus parfaite, à la fin du siècle, sur les portes du Dôme de Florence.

Le sentiment de beauté que nous admirons dans les fresques d'Orcagna, une statue le possède pleinement, c'est l'*Ange musicien* du Bargello, considéré longtemps comme une *Sainte Cécile* [1] et comme une œuvre de l'école pisane, qui peut rivaliser avec les plus belles œuvres du XVe siècle florentin. On dirait un Luca della Robbia, avec un sentiment plus épuré encore. C'est toute la finesse, toute l'habileté du XVe siècle, unie à ce sentiment de beauté simple et noble dont la France et l'Italie ont donné de si parfaits modèles au XIIIe et au XIVe siècle. L'œuvre est pure de tout maniérisme, sans aucune de ces flexions du corps déjà à la mode en France. Les plis, sans avoir la raideur des époques primitives, n'ont pas encore l'exagération des époques plus avancées. Non moins admirable est la science de l'exécution que l'on peut apprécier particulièrement dans le beau dessin des mains tenant le violon et l'archet. Tout ici est dans une mesure parfaite; c'est le sentiment même de l'art français, à sa plus belle période, avec cette recherche plus exquise encore de la beauté qui paraît avoir été le privilège de l'art florentin.

A l'influence d'Orcagna peut être rattaché un haut-relief découvert,

1. Voir la gravure publiée dans la première partie de ce travail. Le lecteur voudra bien en corriger la légende, qui, par suite d'une méprise, a été établie d'après le catalogue du photographe Alinari (N. D. L. R.).



MARIAGE DE LA VIERGE, PAR ORCAGNA.

(Tabernacle d'Or San-Michele, à Florence)

il y a quelques années, près de la Porta romana et représentant un *Couronnement d'Empereur* [1]. Pour trouver la date de l'œuvre, on s'est appuyé sur une particularité historique. Ici l'empereur n'est pas couronné par le pape, mais par un évêque, et l'on cherche dans l'histoire tous les empereurs qui ont été couronnés par les mains d'un légat. C'est évidemment le xive siècle qui, en raison du séjour des papes à Avignon, fournit les plus nombreux exemples [2]. Mais cette méthode de recherches ne peut pas à elle seule nous donner de date positive et, en fin de compte, ici comme toujours c'est le style de l'œuvre qui permet d'arriver aux dates les plus certaines. Quoique des opinions très diverses aient été émises à ce sujet, que le bas-relief ait été attribué parfois au xiiie et quoique des critiques soient allés jusqu'à parler du xve siècle et à prononcer le nom de Lúca della Robbia, je pense qu'on ne saurait hésiter à attribuer cette œuvre au xive siècle. Le caractère de dignité, l'allure imposante de l'empereur, l'attitude droite, sans maniérisme, sont des signes caractéristiques du xive siècle. Et un détail — détail secondaire, il est vrai, au point de vue de la valeur de l'œuvre, mais absolument typique au point de vue de la date — interdit l'attribution du relief à Luca della Robbia ou à tout autre maître du xve, ce sont les plis inférieurs de la robe, plis serrés, très multipliés, sans grande profondeur, traités presque en gravure, qui constituent un signe caractéristique de la seconde moitié du xive siècle.

Cette date admise on est tout naturellement conduit à voir dans notre bas-relief le *Couronnement de Charles IV*, couronnement qui eut lieu à Rome en 1355 par les mains du cardinal Pierre d'Ostie. Cette hypothèse coïncide en outre avec ce fait, que l'empereur Charles IV fut très favorable à la ville de Florence, et que par le traité de 1353 il leva les condamnations prononcées contre elle par son aïeul Henri VII. On comprend très bien ainsi comment il se trouve à Florence un monument élevé en l'honneur de cet empereur [3].

1. Voir également la gravure publiée dans le premier article. Une méprise du même genre que pour l'*Ange musicien*, et provenant de la même source, en avait fait un *Couronnement de Pape* en l'attribuant au xiiie siècle. Nous tenons à dégager notre collaborateur d'une erreur qui n'est pas de son fait (N. D. L. R.).

2. Henri VII couronné en 1312, Louis de Bavière en 1328 et Charles IV en 1355. Après Charles IV le premier empereur couronné à Rome est Sigismond (1433) et il est couronné par un pape.

3. Dans notre bas-relief l'empereur porte la couronne impériale ; maia c'est le seul insigne de sa dignité. Il est vêtu d'un costume ecclésiastique, arche et étole, selon le cérémonial du couronnement (Voir Muratori, *Ordo coronationis*).

On comparera avec intérêt le relief de Florence avec un autre relief du trésor de Monza, sculpté en 1396 par Mathieu de Campilione, bas-relief qui représente peut-être comme celui de Florence le *Couronnement de Charles IV*. Dans les deux reliefs, les figures de l'empereur ont quelque analogie[1].

Le xive siècle est à Florence le siècle des grands travaux d'architecture et avant de décorer l'intérieur des édifices, avant de songer au mobilier, on s'occupe surtout d'orner le monument lui-même; c'est pourquoi nous n'avons presque rien à signaler comme mobilier religieux.

Aucune *chaire* n'a été construite au xive siècle.

Il faut nous contenter de deux *candélabres* pour le cierge pascal, de Sainte-Marie-Nouvelle, composé d'une colonne torse avec enroulements de feuillages au milieu desquels jouent de petits enfants nus, travail de style nerveux et à grand effet, et un autre candélabre de style plus fin, le candélabre du Baptistère, qui remonte aux premières années du xive et pour certaines parties au xiiie. Il consiste en une mince colonne ornée de petits bas-reliefs qui porte sur un lion et qui est surmontée par un ange tenant le chandelier.

Bien plus importants sont les *Fonts baptismaux* du Baptistère, pièce de premier ordre, très bien conçue au point de vue architectural et d'un effet décoratif très puissant. Ils sont ornés de six bas-reliefs représentant les baptêmes célèbres : *Saint Jean baptisant le peuple, Saint Jean baptisant le Christ*, le *Christ baptisant les apôtres*, le *Christ baptisant saint Jean*, le *Baptême des enfants, Saint Sylvestre baptisant Constantin*.

Récemment, M. Schmarzow, un critique très ingénieux et très hardi dans ses hypothèses, a cherché à démontrer que les bas-reliefs de ces *Fonts baptismaux* appartenaient à deux époques différentes, et que, sur six bas-reliefs, quatre étaient très sensiblement antérieurs à la date 1371 gravée sur l'un d'eux[2].

En admettant que dans ces bas-reliefs il y ait encore quelque chose d'archaïque, par exemple un souvenir du style byzantin dans le pli des étoffes, en admettant même, ce que je n'ai pu suffisamment contrôler, qu'il y ait deux manières différentes dans ces reliefs, c'est

1. Ce bas-relief a été gravé dans le *Bulletin monumental* (année 1883, p. 240); article de Mgr Barbier de Montault sur le *Trésor de Monza*.

2. *Archivio storico dell'Arte*, An. II, fasc. VIII.

tout ce que l'on pourrait concéder à M. Schmarzow. Il me paraît impossible de supposer que l'œuvre ne soit pas tout entière du XIVe siècle. Jamais, avant le XIVe siècle, le bas-relief n'a été traité de cette manière, avec ces personnages fortement en relief et presque détachés du fond, avec ces dégradations, ces dispositions de figures sur plusieurs plans et ces accessoires, arbres et rochers, si nettement détaillés. C'est du pur XIVe et du XIVe postérieur à 1350. Une pareille œuvre ne peut s'emplacer qu'entre Orcagna et Ghiberti; comment M. Schmarzow peut-il en douter?

Les *Fonts baptismaux* du Dôme de Florence sont aussi du XIVe siècle, mais leur décoration est purement ornementale. C'est une des rares pièces italiennes de style entièrement gothique.

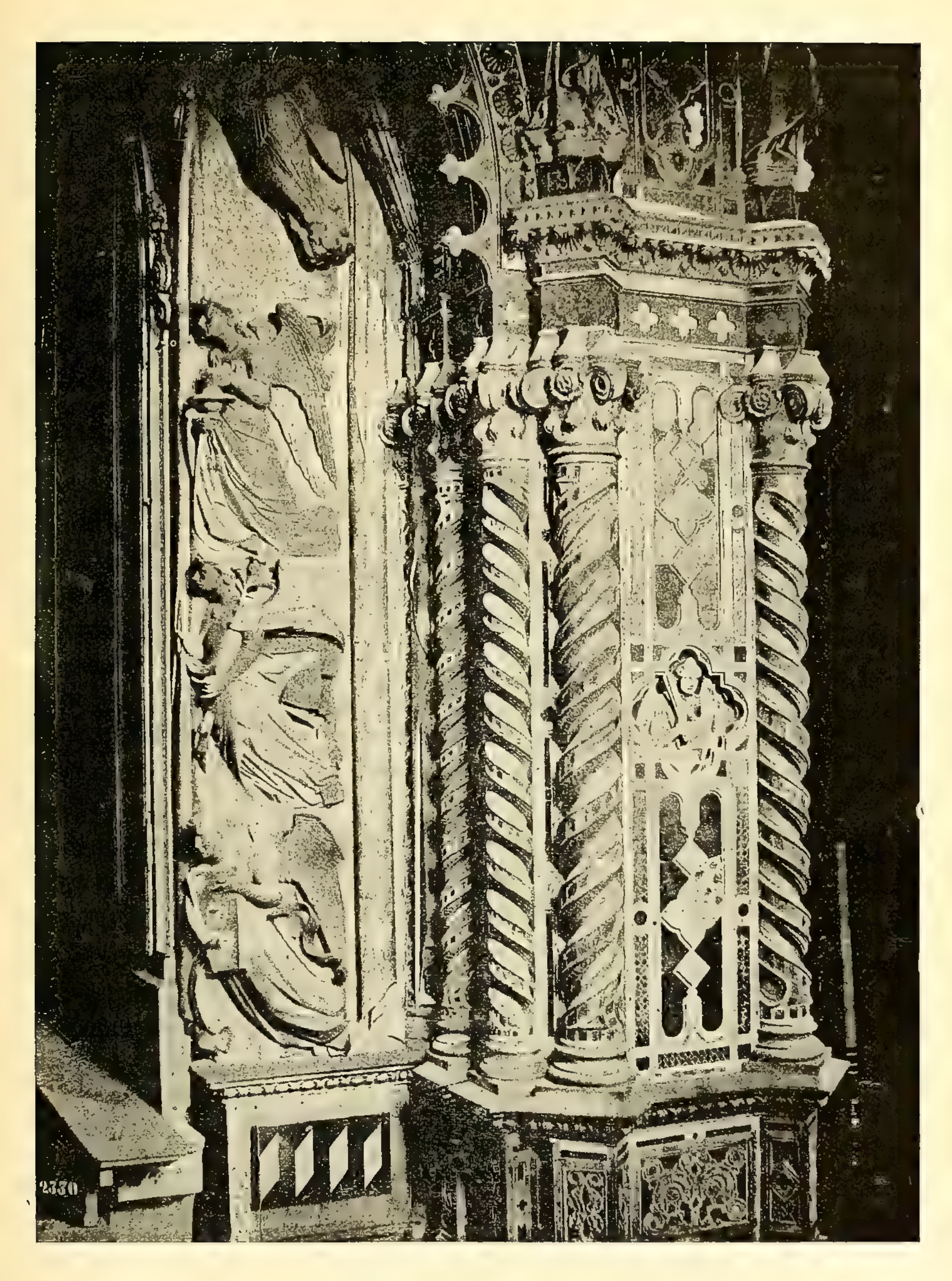
Tombeaux. — Au XIVe siècle, nous ne rencontrons à Florence aucun monument funéraire important. Cela tient à l'état démocratique de cette ville. Au XIVe siècle, il n'y a pas à Florence de famille régnante ni de citoyens assez riches ou assez orgueilleux pour élever des monuments somptueux à leur mémoire.

Au XIVe siècle, les monuments funéraires importants se trouvent dans les régions d'Italie constituées monarchiquement. Milan possède les tombes des Visconti (1327-1329-1350); Vérone, celles des Scaliger (1329-1351-1375), et Naples, celles de la famille d'Anjou (1332-1338-1343). Le séjour des papes à Avignon a privé l'Italie du XIVe siècle de tombes papales. Après le tombeau de Benoît XI, sculpté par Jean de Pise en 1304, il faut attendre la tombe de Grégoire XI, élevée en 1378 à Santa-Francesca-Romana.

A Florence, les tombes que nous rencontrons, sont principalement des tombes d'évêques, tombes assez modestes, et les tombes plus modestes encore de quelques citoyens florentins.

Il faut remarquer, en outre, que les tombeaux florentins remontant à la première moitié du siècle ne sont pas l'œuvre d'artistes florentins. Cela ne doit pas nous surprendre, car nous avons vu que les premières manifestations de l'activité florentine en sculpture ne remontent pas au delà du campanile de Giotto (1334) et de la porte d'André de Pise (1330).

Pendant le premier tiers du XIVe siècle, la prédominance artistique, à Florence et en Toscane, appartient aux sculpteurs siennois. Ces maîtres siennois, qui, par suite de la décoration de leur cathédrale, étaient devenus d'habiles tailleurs de pierre, ces maîtres qui, en dehors de la décoration de leur cathédrale, ne paraissent pas avoir eu d'autre occasion de déployer leur activité dans leur propre ville,



GROUPE DE COLONNES, DÉTAIL DU TABERNACLE D'ORCAGNA.
(Église d'Or San-Michele, à Florence.)

sont très recherchés, non seulement dans la Toscane, mais dans l'Italie tout entière, et il semble qu'ils aient eu une véritable spécialité pour les monuments funéraires.

Dans le premier tiers du XIVe siècle, les maîtres que nous rencontrons partout en Toscane sont des Siennois : Tino di Camaïno, Cellino di Nese, Gano, Agostino et Agnolo di Ventura, et toutes leurs œuvres sont des tombeaux.

Tino di Camaïno fut le plus célèbre de ce groupe d'artistes. En 1315, il sculpte le tombeau de l'empereur Henri II, au Campo Santo de Pise; en 1325, il est appelé à Naples, où il édifie trois monuments en l'honneur de la famille d'Anjou, et c'est lui que nous rencontrons à Florence lorsque la ville veut élever des monuments à ses évêques. Tino di Camaïno est l'auteur de la tombe de l'évêque Antonio Orso, au Dôme de Florence (1336) et de la tombe de l'évêque Tedice Aliotti, élevée la même année à Sainte-Marie-Nouvelle.

Par analogie avec ce dernier tombeau, je crois pouvoir attribuer à Tino di Camaïno ou à un de ses élèves un des plus intéressants et des plus anciens monuments du XIVe siècle florentin, le monument de la famille Baroncelli, daté de l'année 1327. Le monument me paraît de style siennois. La riche bordure avec des feuillages enroulés à forts reliefs est tout à fait dans le style des colonnes de la porte du Dôme de Sienne, et je l'attribue à Tino par suite de l'analogie existant entre la décoration du socle et celle du socle du monument Tedice Aliotti. Dans les deux monuments, le socle est décoré de trois demi-figures très expressives représentant le *Christ*, la *Vierge* et *Saint Jean*. (Ces demi-figures sont un motif favori de l'école siennoise qu'on retrouvera notamment sur le linteau des deux portes latérales de la façade du Dôme de Sienne.)

Encore siennoise est la tombe de Gaston della Torre, patriarche d'Aquilée, dans le cloître de Santa-Croce (1317). Je ne puis dire quel est le nom de ce sculpteur, mais c'est évidemment le même qui a sculpté la tombe du cardinal Petroni, dans le transept gauche du Dôme de Sienne. Dans les deux tombes, le sarcophage est décoré des trois mêmes reliefs séparés par des statuettes; au milieu, la *Résurrection du Christ*, et, sur les côtés, le *Christ apparaissant à la Madeleine* et l'*Incrédulité de saint Thomas*. On attribue ce monument tantôt à Gano, tantôt à Agostino de Sienne.

Toutes ces œuvres siennoises ont le même caractère de gravité un peu austère, d'exécution rude, et elles font à Florence un violent contraste avec les œuvres si gracieuses et si délicates du génie florentin.

Le type des tombeaux siennois est un simple sarcophage fixé à la muraille par des consoles. Le mort est étendu sur le sarcophage, dont la partie antérieure est décorée de bas-reliefs.

L'école siennoise, si prospère pendant le premier tiers du XIVe siècle, ne tarda pas à s'affaiblir et à être complètement annihilée par l'école florentine. La mort de Tino di Camaïno, en 1339, peut être considérée comme ayant marqué la fin de cette première école siennoise.

A partir de cette époque, lorsqu'en Italie on veut un sculpteur, on ne s'adresse plus ni à Pise, ni à Sienne, mais à Florence. C'est ainsi que, lorsque la famille d'Anjou veut élever un monument au roi Robert, elle s'adresse à des sculpteurs florentins. Et cette école florentine, qui, chez elle, au XIVe siècle, n'eut à élever aucun monument funéraire important, va créer à Naples un monument magnifique qui est peut-être le plus grandiose qui ait été conçu en Italie. Seule, la tombe de Jules II, rêvée par Michel-Ange, aurait pu rivaliser en magnificence avec la tombe du roi Robert.

Cette tombe est l'œuvre de deux Florentins, les frères Baccio et Giovanni, dont nous connaissons les noms par le contrat de 1340, mais sur lesquels nous ne possédons aucun autre renseignement.

Le tombeau placé sous un immense baldaquin, supporté par quatre pilastres garnis de niches et de statues, se compose de trois étages. Au sommet, la Vierge, à laquelle saint François et sainte Claire présentent le roi Robert et sa femme; en dessous, le roi Robert siégeant sur son trône en grand costume de cour, et en bas le sarcophage. Le sarcophage est décoré de sept figures assises représentant le roi, ses deux épouses et d'autres personnes de sa famille. Sur le sarcophage, le roi est couché en habit de franciscain; à ses côtés deux anges soulèvent des courtines et dans le fond sept figures debout personnifient les vertus du roi.

Ce tombeau n'a aucun caractère florentin, quoiqu'il soit sculpté par des artistes de Florence. C'est ici, développé, considérablement agrandi, le type des tombeaux créés par les artistes pisans et siennois. La tombe du cardinal de Braye, par Arnolfo di Cambio, marque la première étape de cet art, et la tombe du roi d'Anjou, la dernière. Dans ce tombeau du roi Robert, peut-être conviendrait-il aussi de faire une large part à l'influence française.

Il faut remarquer que dans ce tombeau la conception de l'ensemble, le parti architectural, sont supérieurs à l'exécution. L'exécution ici est dure et tout à fait dépourvue de l'élégance et de la finesse qui

étaient à ce moment le propre de l'école florentine. Les deux auteurs du tombeau se rattachent à la tradition siennoise plus qu'à l'école florentine. Et cela ne surprend pas, car ils travaillent dans un milieu où l'influence siennoise était prépondérante. Depuis plusieurs années, Tino di Camaïno était le sculpteur de la famille d'Anjou et les auteurs du tombeau du roi Robert peuvent être considérés comme ses disciples.

A Florence même, pendant la fin du XIVe siècle, nous ne trouvons pas de monuments funéraires importants. Il faut nous contenter de signaler un certain nombre de pierres tombales. Les plus belles se voient à Santa-Croce et à la Chartreuse d'Ema, qui possède les tombes célèbres des Acciajuoli. Celle de Niccolò Acciajuoli (1366) peut passer pour le chef-d'œuvre du genre, en Italie.

Enfin nous terminerons cette revue des monuments funéraires florentins en signalant une tentative particulière à l'école florentine. Ce sont des tombeaux dans lesquels la partie principale n'est pas une œuvre sculptée, mais une œuvre peinte. On conçoit qu'une telle tentative ait été faite dans une ville où l'école des fresquistes brillait d'un éclat incomparable. Comme type de ces tombeaux, il faut citer la tombe d'Andrea de Bardi, à Santa-Croce, où le fond est décoré d'une fresque de *Giottino*, la *Mise au tombeau*, et la tombe d'Uberto de Bardi, ornée d'une fresque représentant le *Jugement dernier*.

Comme dernier terme de cette tentative, l'école florentine devait concevoir des monuments tout en peinture. C'est ainsi qu'au Dôme de Florence on peut voir les deux célèbres monuments peints par Andrea del Castagno et Paolo Uccello. Mais ce genre de monuments, né entre les mains de l'école giottesque, n'était pas destiné à un grand avenir et il disparut dès les premières années du XVe siècle.

MARCEL REYMOND.

(*La suite prochainement.*)

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(SIXIÈME ARTICLE [1]).

LES ÉCOLES DU NORD (SUITE.)



PRÈS avoir retranché à Quentin Matsys l'unique peinture que lui donne le catalogue, et le *Saint Jérôme* (n° 1443), que M. Armand Baschet avait cru pouvoir identifier avec la peinture apportée par Rubens en 1603, laquelle, pour ma part, serait bien plutôt le n° 1420 donné à Marinus, où persiste, semble-t-il, la retouche de Rubens, je me réjouis de voir le Prado détenir l'un des plus beaux et des plus authentiques Matsys qui soient. Car en réalité la *Tentation de Saint Antoine*, un des joyaux du Musée, exposé jusqu'ici sous le nom de Patenier, est pour la majeure partie l'œuvre du grand peintre anversois.

Bien que les connaisseurs dussent nécessairement associer le nom de Matsys à cette exquise création, c'est encore à M. Justi que revient l'honneur d'avoir, par ses infatigables recherches, définitivement établi les droits du maître sur une des pages les plus irréprochablement belles de son œuvre.

En effet, l'inventaire n° 1574 de l'Escurial décrit la peinture en

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459; t. IX, pp. 194 et 374; t. X, p. 223.

ajoutant : « les figures de la main de maître Quentin, le paysage, de maître Joachim. »

Le tableau est à tous égards une merveille. Parlant du paysage, M. Clément de Ris disait : « L'étendue est immense, et l'on y sent passer certain air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et la végétation sont traités dans un vert profond d'une singulière intensité sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des démons femelles. »

Sur ce fond, par lui-même un chef-d'œuvre, se déroule une scène de séduction pour laquelle il semble que Matsys ait trouvé les accents d'un Shakspeare. Bien que les figures soient à peine demi-nature, elles sont extraordinairement expressives et détaillées.

Saint Antoine, au comble de l'angoisse, est en butte aux entreprises amoureuses de trois jeunes beautés que leur air candide contribue à rendre plus séduisantes encore. Vêtues à la dernière mode d'Anvers, elles s'approchent souriantes, essayant sur le pauvre solitaire le charme de leurs sourires et de leurs caresses, tandis que le démon, sous les traits d'une vieille proxénète, est embusqué derrière la charmante cohorte et rit d'avance du succès de ses embûches. La vertu du saint doit sortir de l'épreuve victorieuse; j'assure qu'elle a été grandement en péril.

Matsys n'a rien fait de plus beau, de plus senti, de plus délicat, ni, je crois, de plus chaste.

Le Prado possède d'autres paysages de Patenier, entre autres un *Repos en Égypte*, œuvre de très grand style, dont les figures pourraient être encore de Matsys; mais j'y retrouve le type du maître avec un peu moins d'évidence. Remarquons, au surplus, que Patenier a eu divers collaborateurs, notamment Van Orley, et il n'est point impossible que Dürer lui-même, durant son séjour aux Pays-Bas, n'ait sollicité l'aide de son pinceau.

Le *Saint François*, n° 1525, ne se range d'aucune manière dans l'œuvre du maître. C'est, comme l'avait fait observer Passavant, un tableau de l'école des Van Eyck. J'ajoute que c'est une copie légèrement modifiée du tableau de Jean, au Musée de Turin.

Bien que la plupart des historiens de la peinture flamande établissent un rapport entre Patenier et Henri de Bles, le fameux *Civetta* des Italiens, il semble que ce dernier, s'il fut à l'occasion paysagiste, fut plus spécialement peintre de figures.

L'*Adoration des Mages* du Prado, attribuée jadis à Lucas de Leyde, est un charmant et rare petit triptyque du *Maître à la Chouette* rappe-



Van Dyck pinx.

VAN DYCK ET ENDYMION PORTER

(Musée du Prado.)

Gazette des Beaux-Arts.

lant aussi dans ses données générales le petit retable d'Anvers, auquel est maintenu toujours son ancienne attribution à Lucas de Leyde.

Quant aux deux volets nos 1886 et 1887, que M. Woermann croyait pouvoir donner à Bles sur la foi d'une chouette que le peintre a représentés dans l'un d'eux, je puis, sans plus tarder, restituer ces œuvres remarquables à Hans Baldung Grien, grâce à l'étude consacrée par M. F. Narck, à ces deux pages intéressantes et énigmatiques dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*.

Une grande figure de la *Charité* que le catalogue donne à Georges Pencz, de Nuremberg, serait, à ce titre, un échantillon assez curieux si l'on ne pouvait avoir la certitude qu'il s'agit ici d'un tableau de l'énigmatique Liégeois Lambert Lombard, l'ami de Vasari et l'instaurateur, trop glorifié par ses contemporains, des principes de l'antiquité qui devaient conduire l'école flamande à une décadence rapide.

Sous le pinceau de Lombard, la *Charité* est devenue la Mère des Amours. Il y a là la trace de toute une direction de recherches et d'études dans le domaine classique, et jusqu'au meuble qui sert d'appui à la déesse — pardon, — à la Vertu — et emprunté à quelque fragment de sculpture antique. Au fond, il s'agit d'un Jules Romain d'ordre secondaire. Il paraît que cette peinture est arrivée des Pays-Bas en 1608, après avoir appartenu au comte de Mansfeld. Le catalogue, j'ai hâte de le dire, fait observer que déjà plusieurs connaisseurs avaient proposé l'attribution à Lombard.

Avant d'aborder l'examen des portraits qui donnent à la représentation du XVIe siècle une si haute importance au Prado, il convient de mentionner le *Triomphe de la Mort* de Pierre Breughel, attribué presque toujours à Jérôme Bosch et qui, certes, mérite de figurer parmi les œuvres importantes de son auteur. On ne dit pas que cette peinture provienne de l'Escurial ; rien n'indique qu'elle ait jamais appartenu à Philippe II.

Très certainement, ce tableau macabre est de ceux qu'on ne saurait oublier jamais. La Mort, armée de sa faulx, chevauche un cheval pâle, et chasse devant elle ce qui semble être le troupeau des derniers humains, vers le funèbre domaine dont la limite est tracée par ligne de cercueils dressés derrière lesquels apparaissent des hommes d'armes qui sont autant de squelettes. Les mortels affolés s'engouffrent dans une immense souricière. En avant, sous des arcades gothiques, des morts drapés dans leur linceul sonnent de la trompette autour d'un catafalque.

Puis c'est un chariot, conduit par la terrible moissonneuse, jouant

de la vielle et, dans sa marche écrasant des groupes d'êtres humains. Ailleurs, un roi, vêtu de la pourpre royale à qui la Mort arrache des boisseaux d'or ramassés ailleurs encore par une Mort en armure; un cardinal que la Mort enlève, un pèlerin qu'elle égorge. Deux morts endeuillants traînent un cercueil où sont les cadavres d'une femme et d'un nouveau-né. Il y aurait ainsi vingt épisodes non moins lugubres à citer.

Le lecteur aura reconnu déjà la composition du palais Lichtenstein, à Vienne. Elle se répète, assure M. Woermann, au Musée de Gratz, en Styrie, mais de la main de Pierre Breughel le Jeune. Je n'ai, pour ma part, aucun doute qu'il ne s'agisse à Madrid, de l'œuvre originale de Breughel le Vieux et, à ce titre, il importait d'en consigner ici la mention.

Sans être nombreux, les portraits de maîtres flamands du XVIe siècle sont presque tous, au Prado, de qualité rare. Une série extrêmement curieuse est celle de quatre jeunes femmes rendues avec une extraordinaire sincérité et portant, avec la date 1587, la signature d'une artiste inconnue partout ailleurs qu'à Madrid : Anna Von Cronenburch. Van Mander cite parmi les élèves de Frans Floris, un Étienne Van Cronenburch. Peut-être était-il le père de l'artiste représentée au Prado. Ce qu'il y a de remarquable dans ces portraits, est leur unité de caractère, non que les attitudes soient pareilles, mais le peintre a tenu à répéter un même fond dans ses quatre panneaux. Il s'agit d'un pilier d'ordre rustique accompagné d'un mufle de lion tenant un anneau.

Les modèles de ces peintures semblent avoir appartenu à la classe bourgeoise. Dans les numéros 1308 à 1309, elles se présentent deux à deux. Leurs ajustements sont traités avec un soin extrême et fourniraient de précieux éléments à l'histoire du costume. Le n° 1307 représente une sorte de cuisinière en corsage rouge lacé, avec guimpe noire, un tablier et des manches de toile. Cela n'empêche pas la demoiselle d'avoir devant elle un magnifique chapeau à plumes blanches et rouges. En somme, ce sont quatre panneaux d'un très puissant intérêt et dont la présence à Madrid est faite pour intriguer, car il ne s'agit certainement pas de têtes de fantaisie.

Un autre portraitiste peu fréquent est Frans Floris, l'auteur du célèbre fauconnier de Brunswick. Deux portraits, un homme et une femme, datés de 1555, lui sont attribués au Prado. Je ne me charge pas de justifier l'attribution. Le portrait de femme est très remar-



PORTRAIT D'HOMME, PAR ALBERT DURER.
(Musée du Prado.)

quable, mais fait songer à Moro. Le portrait d'homme a moins d'accent. Le gouvernement belge a fait jadis copier ces deux portraits. J'ignore ce qui avait motivé son choix.

Mais c'est aux effigies du prodigieux artiste ayant nom Antoine Moro, que la section flamande du Musée de Madrid doit quelques-uns de ses principaux éléments d'attrait. Ni les élégances de Van Dyck, ni les effigies vraiment royales de Vélasquez, ne sauraient rejeter dans l'ombre ces incomparables morceaux où rien n'est abandonné au hasard, où le peintre arrive, sans l'apparence d'un effort, à serrer de si près la nature.

Les portraits de femmes sont en majorité, mais c'est là un simple effet du hasard, car Moro n'excellait pas moins à traduire la physionomie masculine. Le portrait en pied du jeune empereur Maximilien II, vêtu de blanc, est une page admirable, n'ayant peut-être d'égale, dans l'œuvre de l'artiste, qu'un autre portrait en pied, celui-ci du jeune Alexandre Farnèse du Musée de Parme.

Seul, de tous les portraits de Moro, celui de Marie Tudor a été admis aux honneurs du Salon d'Isabelle II [1]. Il en constitue un des succès les plus indiscutés, moins encore à cause de la distinction suprême et vraiment royale de l'ensemble, que de la rigoureuse observation de tout ce qui tient au personnage et sert à le caractériser. Il serait facile de se lancer dans un monde de considérations sur l'image d'une femme que l'histoire revêt de la sinistre épithète de « sanglante », mais en vérité, pour n'être ni jeune ni belle, la fille d'Henri VIII n'a rien de répulsif. Ce qui frappe surtout en elle est l'accentuation d'une volonté indomptable. Pour le reste, nous rencontrons tous les jours des Anglaises, d'un âge mûr, qui lui ressemblent. Il est vrai que celles-là ne sont point reines. Le portrait de Marie Tudor fut une des rares peintures que Charles-Quint emporta dans sa retraite. Je ne crois pas, à tout prendre, qu'il fût possible de trouver un art plus consommé mis au service d'un plus haut et plus sincère respect de la vérité, que celui de Moro. Si le peintre ne cherche point à poétiser ses modèles, cela ne l'empêche pas de les résumer avec une éloquence qui les soustrait à toute acception de temps et de milieu. Les portraits de Catherine de Portugal, de Marie et de Jeanne, les filles de Charles-Quint, ou encore le portrait de la Dame en noir (nº 1490) appartiennent aux plus magnifiques créations du genre. Il serait hautement à désirer que le Prado trouvât le moyen, même

1. Voir l'eau-forte parue dans le numéro de la *Gazette* du 1er mai 1893.

en rompant avec sa méthode de répartition par écoles; de faire une place digne d'elles à ces nobles productions. Il serait à désirer encore qu'un éditeur entreprît quelque jour de réunir en un ensemble tous les portraits de Moro, dispersés dans les principales galeries de l'Europe. Quelle leçon nous aurions là pour les portraitistes.

Parmi les autres portraits dignes d'être mentionnés, il en est un qui, sans égaler en puissance les effigies de Moro, n'en est pas moins de fort belle qualité : c'est l'effigie en pied d'Anne d'Autriche dans son costume de deuil, par J. Pourbus le Jeune, une œuvre à la fois pleine de grâce et de distinction, un vrai portrait de reine.



L'HARMONIE, PAR HANS BALDUNO GRIEN.

(Musée du Prado.)

Bien qu'à peine représentée au Prado, l'école allemande y compte quelques œuvres d'importance peu ordinaire. Les grandes figures d'*Adam et Ève*, d'Albert Dürer, ne me semblent pas justifier les hésitations de Thausing. Sans doute on en connaît des répétitions à Mayence et au palais Pitti, ces dernières surtout très remarquables; j'estime pourtant que les figures de Madrid, sur fond noir, sous leur signature et leur date 1507, portent la trace de l'influence encore toute récente du séjour de leur auteur en Italie. Quant aux deux portraits, celui du peintre lui-même, en 1498, et celui d'un vieillard, daté de 1521, ils sont, l'un et l'autre dans leur genre, très caractéristiques. On connaît déjà le premier par l'édition du Musée des Offices. Il m'a paru, à Madrid, retrouver

tous les caractères de l'authenticité dans cette étude très consciencieuse de la physionomie et des détails nombreux du costume très élégant dont Albert Dürer a fait choix pour faire valoir sa gracieuse personne. Le petit fond de paysage aussi est charmant.

Quant au *Portrait d'homme*, dont on prétend faire un membre de la famille Imhoff, c'est une des œuvres capitales du maître, peut-être le plus beau de ses portraits, après le fameux Holzschuher, de Berlin. Nous en donnons plus haut une reproduction.

A tous égards, cette peinture rentre dans la catégorie des œuvres datant du séjour de son auteur dans les Pays-Bas, car il s'en faut de beaucoup que l'on ait pu jusqu'ici reconstituer l'ensemble des travaux de cette période mentionnée par le grand peintre dans son Journal de voyage. Au surplus, la physionomie même du vieillard, cet œil gris et froid, la coupe de visage, et jusqu'à la forme du vêtement, évoquent plus directement l'idée d'un bourgeois d'Anvers que d'un citoyen de Nuremberg.

J'ai mentionné plus haut les deux groupes de femmes restitués par M. Narck à Hans Baldung Grün. L'un d'eux, l'*Harmonie*, est reproduit ici à la page précédente. J'ajoute que leur auteur mourut à Strasbourg en 1545, et que deux ans plus tard les panneaux, d'après une inscription qu'ils portent au revers, étaient donnés par le comte de Solms, Frédéric Magnus, au prince de Ligne et d'Arenberg, lequel se trouvait alors à Francfort, investi d'un commandement dans l'armée que l'empereur réunissait pour combattre les princes allemands.

Le fait est assez curieux, car Frédéric de Solms était du côté des princes protestants.

Sous le millésime de 1544, deux curieuses peintures de Lucas Cranach le Vieux nous montrent l'empereur à la chasse, non loin de la Moritzburg, en compagnie des ducs de Saxe. Ces peintures que l'on avait jadis songé à attribuer à Jérôme Bosch (!), sont, au point de vue historique, d'un intérêt considérable. M. Schuchardt ne les a point comprises dans sa monographie de Cranach ; elles appartiennent à une série dont le Belvédère, à Vienne, possède une œuvre complémentaire, datée de la même année et de physionomie absolument identique.

HENRI HYMANS.

(La suite prochainement.)

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(QUATORZIÈME ARTICLE[1].)



L'ATTENTAT le plus impardonnable qu'ait commis Labrouste, lors des travaux de la Bibliothèque nationale fut la destruction de l'ancien Cabinet des médailles, lancé par Robert de Cotte au-dessus de la rue de l'Arcade Colbert. La pièce était éclairée par huit fenêtres opposées deux à deux; dans les trumeaux se trouvaient six tableaux mythologiques oblongs dont trois représentant *Thalie*, *Terpsichore*, *Calliope*, peints par Natoire et les autres *Euterpe*, *Apollon* et *Polymnie*, par Carle Van Loo. Ces peintures étaient encadrées de baguettes à coquilles et à ornements dorés admirablement contournées; au-dessus régnait une corniche de plafond à consoles avec de gracieux caissons. Sur les côtés étroits se voyaient les portraits (remplacés depuis la Révolution par des copies modernes) de Louis XIV et de Louis XV, accostés chacun de deux portes au-dessus desquelles Boucher avait peint les quatres Muses : *Melpomène*, *Uranie*, *Erato* et *Clio*. Tout ce qu'on put obtenir de l'architecte, c'est qu'il conservât les peintures de Natoire et de Van Loo sans leurs bordures, ainsi que les quatre trumeaux de Boucher avec leurs encadrements. Le reste de la décoration fut abandonné au Domaine et acquis par le baron James de Rothschild. Cet amateur n'avait pu cependant

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3ᵉ pér., t. IV, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX, p. 238, 318; t. X, p. 254.

conquérir l'ensemble de la pièce. Une des parois qui s'appuyait sur l'ancien hôtel de Lambert était demeurée en place fermée par une cloison provisoire pour servir d'agence aux travaux. Le nouvel architecte de la Bibliothèque, M. Pascal, a très ingénieusement réparé dans la mesure du possible le vandalisme de Labrouste, en remontant dans une des pièces du rez-de-chaussée servant d'antichambre à l'administrateur général, les deux portraits de souverains et les quatre sujets de Boucher, avec ce qui subsistait des ornements en bois sculpté. Les six peintures de Natoire et de Van Loo sont maintenant appendues à contre-jour dans la galerie des manuscrits, mais ces œuvres décoratives n'offrent qu'un médiocre intérêt, aujourd'hui qu'elles sont isolées des boiseries qu'elles complétaient. Les tables de bois doré qui soutenaient les médailliers ont été plus heureuses et on les retrouve dans le nouveau cabinet où, malgré leur richesse, elles n'ont plus la même valeur artistique que dans leur ancien milieu. Ce département conserve également plusieurs spécimens des belles consoles de corniches en bois, dessinées par Robert de Cotte, et dans les magasins on a déposé quelques fragments des magnifiques rampes d'escaliers qui ont été vendues à l'encan.

L'hôtel de Tubeuf et la façade longeant la rue Vivienne composent un des monuments les plus complets que Paris ait conservés de l'architecture du XVIIe siècle, si originale avec ses combles aigus, ses murailles de briques et ses chaînages de pierre. Le fronton du pavillon avançant dans la grande cour a pu échapper à la proscription qui l'avait atteint; il est orné d'un bas-relief symbolisant les *Arts et les Sciences*. La porte d'entrée sur la rue des Petits-Champs montre encore ses deux vantaux sculptés et son marteau en fer forgé qui n'ont pas été touchés. Dans l'intérieur, une des pièces de l'hôtel Tubeuf qui fit ensuite partie de l'ancienne salle des manuscrits est décorée d'un plafond, sur le fond doré duquel se détache un sujet mythologique, dont on peut attribuer la remarquable peinture à Simon Vouet. La collection des sculptures antiques du cardinal était disposée dans une longue galerie à voûte surbaissée et décorée d'ornements en grisaille, dont les grands compartiments attendent des peintures qui sont absentes ; elle est occupée aujourd'hui par les collections du Cabinet des estampes. Au-dessus s'étend une seconde galerie où sont exposées les raretés les plus précieuses de la calligraphie, de l'imprimerie et de la reliure. Elle abritait jadis les plus belles toiles du cardinal, qui avait réuni une admirable collection d'œuvres d'art de toute sorte. Cette galerie, restaurée récemment, est sur-

montée d'une grande voûte sur laquelle Romanelli a peint *Apollon et Daphné*, *Vénus dans son char*, le *Parnasse*, le *Jugement de Pâris*, *Narcisse*, *Vénus et l'Amour*, *Jupiter et les Géants*, la *Ruine de Troie*, l'*Enlèvement d'Hélène*, l'*Enlèvement de Ganymède*, *Rémus et Romulus*, et deux autres sujets mythologiques, dans ce style froid dont nous avons déjà rencontré l'équivalent en parcourant les appartements d'Anne d'Autriche au Louvre. Les paysages des embrasures des fenêtres et les niches demi-circulaires qui leur font vis-à-vis sont de Grimaldi, dit le Bolognèse. Les murs sont revêtus d'une tenture simulée aux chiffres et aux faisceaux de Mazarin, dont la couleur criarde et la composition manquent d'accord avec la décoration générale. Les belles armoires sculptées qui renfermaient les livres du cardinal ont été transportées dans l'ancien collège des Quatre-Nations, où elles contiennent encore les richesses de la Bibliothèque mazarine.

M. Victor Advielle a signalé [1] la rampe d'escalier et les boiseries dorées de l'Hôtel des Hautes-Alpes (n° 12), qui était autrefois l'une des dépendances du Palais-Royal. De l'autre côté de la rue Richelieu (n° 21), le financier Dodun avait fait bâtir et disposer par Chamblin, un des plus habiles décorateurs du XVIIIe siècle, un grand hôtel donnant également sur la rue de la Fontaine-Molière, qui, après avoir été possédé par Foucault, intendant de la généralité de Rouen et grand amateur d'antiquités, a donné successivement asile au café de la Régence, au cercle de la presse scientifique et au costumier Babin. Un spacieux escalier à rampe de fer, orné de consoles, de voussures, de panneaux, d'une corniche et d'une figure en bas-relief supportant une lanterne centrale en pierre sculptée, y conduit aux appartements du premier étage dont les boiseries, symbolisant les quatre parties du monde, ont été démontées et vendues au baron Ferdinand de Rothschild. Le propriétaire M. Huillier a fait en même temps enlever plusieurs motifs décoratifs qu'il a placés dans la maison qu'il habite. Un grand salon revêtu de panneaux sculptés dont les médaillons représentent les *Divers Arts de la musique*, de la plus charmante exécution, est resté en place, au rez-de-chaussée [2], ainsi qu'une chambre à coucher à ruelle et à balustrade, et qu'une salle à manger ornée d'une niche dans le style Louis XV.

Notons, en remontant la rue Richelieu jusqu'au boulevard, le

1. *Bulletin des Amis des Monuments parisiens*, 1886, n° 4.

2. Cette décoration vient d'être acquise par M. le marquis de Breteuil pour son hôtel de l'avenue du Bois-de-Boulogne.

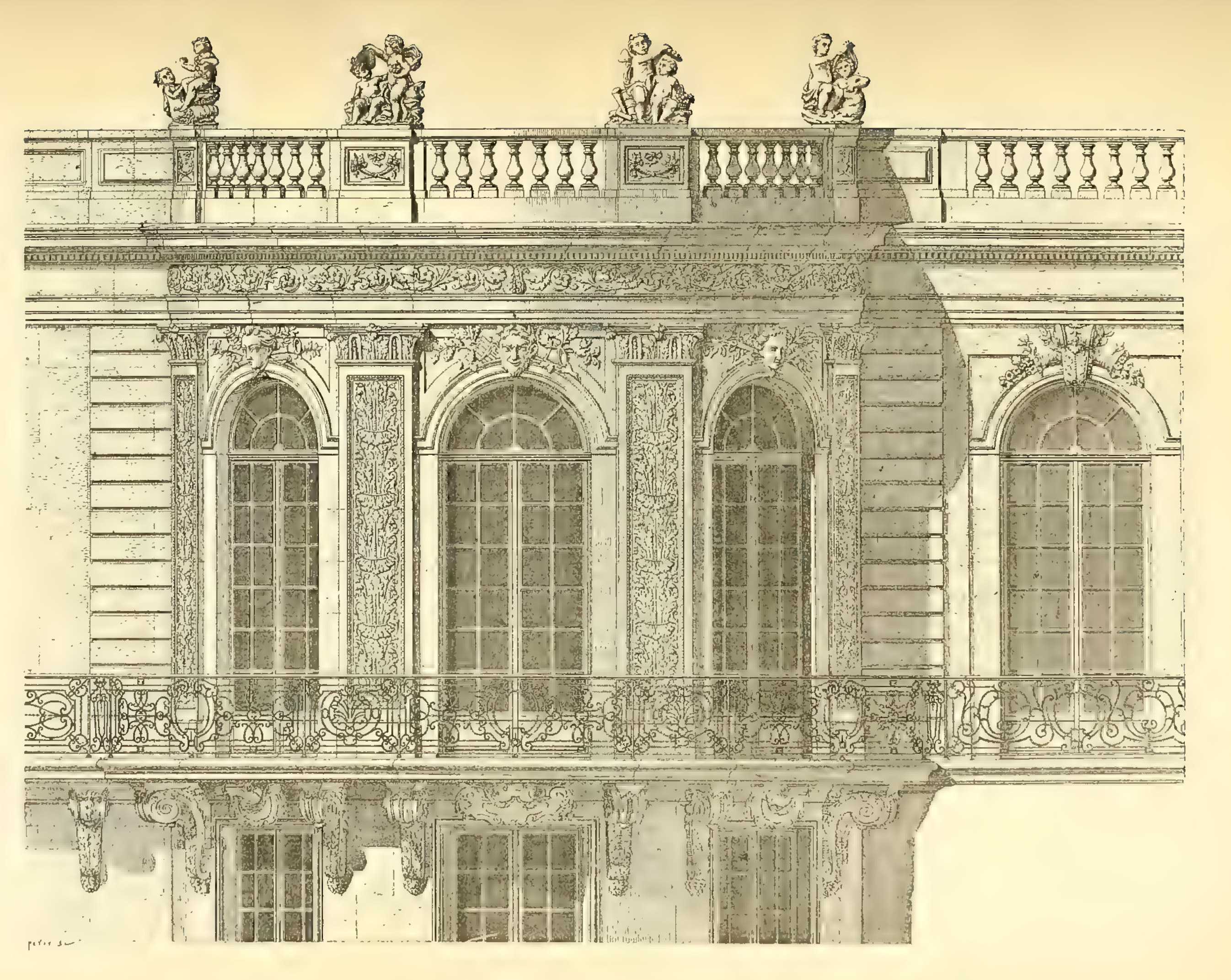
dessus de porte en fer forgé (XVIIIe siècle) de l'Hôtel de Strasbourg, n° 50; l'escalier à rampe de fer, les boiseries intérieures et la façade (Louis XVI) de la maison occupée par le serrurier Sterlin-Bricard ; la façade (Louis XIV) de la maison portant le n° 25; le beau portail à consoles et à mascaron de l'hôtel Gomot, occupé par la maison de tapis Hamot, ainsi que les anciens salons dorés de l'hôtel Delacour-Deschiens (n° 104), convertis en restaurant et modernisés.

La maison syndicale des agents de change est installée dans la rue de Ménars (n° 4), presque à l'angle de la rue Richelieu, dans un grand hôtel qui, après avoir appartenu à la famille de Ménars, fut acquis par le trésorier Boutin. Mais le syndicat s'y trouve trop à l'étroit et l'ancienne demeure est condamnée. Hâtons-nous d'en décrire les boiseries avant qu'elles aient été enlevées par les marchands, pour les envoyer peut-être à l'étranger. La pièce la plus importante est un salon du rez-de-chaussée de proportions grandioses dont les principaux motifs sont des glaces entourées et subdivisées par des branches de palmier en bois sculpté, décoration monumentale, dont les détails un peu surchargés se retrouvent dans les dessins de M. Pineau qui l'a exécutée[1]. Les serrures et les espagnolettes qui sont encore en place sont de beaux modèles du style Louis XV. Un petit boudoir voisin offre le même décor, mais l'œil se repose mieux sur ses lignes harmonieuses et moins tourmentées. Dans l'ancienne salle à manger convertie en bureau, on a oublié un buffet à consoles du XVIIIe siècle. Il en est de même de l'escalier à rampe en fer, ainsi que des grandes consoles et des clés de voûte à mascarons qui se voient sur la façade de la cour.

Dans la section de la rue Vivienne qui regarde le jardin de la Bibliothèque nationale, auprès de l'emplacement de l'ancien hôtel de Colbert, plusieurs maisons portent les caractères de l'art de Louis XIV. Au n° 10, c'est un marteau de porte en fer forgé, l'un des mieux travaillés qui se soient conservés à Paris. Le n° 18 est annoncé par une porte de grand style à vantaux ornés de têtes de lions et surmontés de bas-reliefs d'enfants jouant avec des sangliers.

Nous présumons que l'hôtel de Talaru, bien qu'il fût situé dans la rue Richelieu, avait une sortie sur la rue Vivienne. Dans cette dernière partie, aujourd'hui séparée de la première, figurait un salon complet de l'époque de Louis XVI, dont les quatre grands panneaux, admirablement sculptés, étaient ornés de médaillons ovales offrant

1. Emile Biais, *Les Pineau, artistes ornemanistes.*



LE PAVILLON DE HANOVRE, BATI PAR CHEVOTET POUR LE MARÉCHAL DE RICHELIEU (XVIIIe SIÈCLE).

(D'après les « Motifs historiques » de César Daly.)

deux figures d'enfants et supportés par des rubans et des branches d'olivier sur un fond fleuronné d'arabesques. Cette boiserie, acquise par M. Montvallat, a été dernièrement vendue par lui à un amateur américain.

On a utilisé pour servir d'entrée au passage des Panoramas, sur la rue Saint-Marc, deux colonnes corinthiennes qui servaient autrefois d'entrée dans l'ancien hôtel Desmarets et ensuite de Montmorency-Luxembourg. C'est tout ce qui reste de cette grande demeure construite par l'architecte Lassurance et décorée par Pineau et par Hallé.

Une grande porte de style Louis XVI, avec vantaux à médaillons surmontés d'une guirlande de fleurs entourant un socle dans l'imposte, donne accès dans la maison nº 21 de la rue Thérèse. Le percement de l'avenue de l'Opéra a entraîné la suppression de plusieurs rues anciennes et de quelques maisons présentant un intérêt artistique. Dans la rue de la Fontaine-Molière, autrefois rue Traversière, était une maison que l'on croit avoir été habitée par Piron. On y voyait une décoration peinte représentant des sujets tirés des Fables de La Fontaine, d'après Oudry. Elle avait été réservée alors par la ville, mais nous ignorons sa destinée actuelle. Le Musée des Arts décoratifs a acquis un entourage de glace de cheminée en bois sculpté qui provient de cette même demeure. M. Montvallat possède un salon orné de peintures sur bois de l'époque de Louis XV, qui décorait autrefois une des maisons de la rue des Moulins. L'hôtel du financier philosophe D'Helvétius, situé au commencement de la rue Sainte-Anne et où s'était établie plus tard l'administration de la tontine Lafarge, disparut à la même époque. L'administration municipale en avait enlevé, avant la démolition, de belles boiseries sculptées et dorées de style Louis XVI, dont les principaux motifs sont des médaillons peints en grisaille par Sauvage, entourés de branches d'olivier délicatement fouillées, qu'elle a déposées dans le Musée des Arts décoratifs.

Quelques-unes des maisons de la rue Neuve-des-Petits-Champs rappellent par leurs larges proportions le caractère de l'architecture de Louis XIV. A l'angle de cette rue et de la rue Sainte-Anne, la compositeur des opéras et des ballets du roi, J.-B. Lully [1] avait fait construire, par Daniel Gittard, un hôtel dont on remarque les façades

1. V. la belle étude de M. Edm. Radet, *Lully propriétaire, homme d'affaires et musicien.*

encore intactes et décorées de grands pilastres, de clés de voûte, de consoles et de trophées d'instruments de musique en bas-relief. Au rez-de-chaussée, se trouve le grillage ouvragé d'un marchand de vin. L'intérieur moins favorisé n'a rien conservé des peintures de Bon Boullongne qui y avaient été exécutées. L'hôtel de Coigny (n° 83), contemporain de celui de Lully, se recommande également par un vaste balcon à quatre consoles largement traitées, que complètent des vantaux de porte à têtes de lion et une rampe de ferronnerie, ainsi que des mascarons terminant les entourages des fenêtres. La porte de la maison n° 66 est surmontée d'une voussure à œil de bœuf en fer forgé ; sur les vantaux sont sculptés des trophées. Un lourd escalier à rampe en fer forgé conduit aux appartements du premier étage, où il subsiste quelques lambris sculptés et des trumeaux peints représentant des paysages.

L'ouverture de la rue des Pyramides entraîna la suppression d'un ancien hôtel, connu sous la dénomination d'hôtel de Montmorency, et situé dans la rue Saint-Honoré, près du passage Saint-Roch, où, dans les derniers temps, le professeur d'escrime Pons avait établi une salle d'armes. Une longue suite de pièces du rez-de-chaussée était décorée de boiseries sculptées de l'époque de Louis XV et d'une vingtaine de trumeaux de porte peints par Natoire ou par ses élèves, et représentant toute l'*Histoire de l'Amour et de Psyché*, d'après les compositions de l'hôtel de Soubise. Ces peintures firent l'objet d'une vente publique dirigée par l'expert M. Haro (1879). Les meilleures furent acquises par M. L. de Clercq, qui les a fait placer dans une de ses propriétés, avec quelques-unes des boiseries les accompagnant.

La façade de l'église Saint-Roch, l'un des édifices religieux les plus étendus de Paris, a été construite sur les dessins de Jules Robert de Cotte. C'est aussi l'une des églises les plus riches en monuments artistiques et l'une des plus somptueuses par sa décoration intérieure. La porte d'entrée offre un bon travail de menuiserie du commencement du XVIIIe siècle, ainsi qu'un buffet d'orgues qu'accompagnent deux bas-reliefs sculptés par Francin. Les archéologues qui recherchent les œuvres de notre ancienne école, pourraient faire une riche moisson dans les chapelles de Saint-Roch. Ils y trouveront deux bustes de Coyzevox : l'un représentant Le Nôtre ; le second celui de François de Créquy, faisant partie d'un monument funéraire érigé aux Jacobins de la rue Saint-Honoré par Mazeline et Hurtrelle. De cette dernière maison provient également le mausolée de Mignard

comprenant son buste sculpté par Girardon [1] et la statue agenouillée de sa fille la comtesse de Feuquières, par J.-B. Lemoyne, transformée en Madeleine et placée au pied de la croix dans la chapelle du Calvaire. Ce dernier artiste est l'auteur d'un grand groupe de marbre représentant le *Baptême de Jésus*, épave de l'église de Saint-Jean-en-Grève, qui est actuellement placée dans la chapelle des catéchismes. On doit à Nicolas Renard de Nancy le monument qui avait été érigé à Alphonse, comte d'Harcourt, dans l'église des anciens Feuillants [2], et à Guillaume Coustou, la statue agenouillée du cardinal Dubois, seul débris du tombeau élevé dans l'une des chapelles de la collégiale de Saint-Honoré, en mémoire du scandaleux prélat. Auprès sont les médaillons en marbre de Mme La Live de Jully, par Falconnet, et du marquis d'Arsfeldt. On doit à Michel Anguier un groupe de la nativité du Christ, qui décorait autrefois le maître autel du Val-de-Grâce, et un Christ en croix, répété de celui qu'Anguier avait fait pour la Sorbonne. J.-B. D'huez, G. Coustou, Sigisbert Adam ont sculpté quelques-unes des statues des saints qui entourent le transept. La chaire de Saint-Roch est une grande machine d'un aspect théâtral et bizarre. Le dessin, dû à Simon Challes, comporte cinq colossales figures qui soutiennent la cuve sur laquelle se déroulent cinq bas-reliefs de bois doré. Au-dessus est l'abat-voix avec un ange en bois doré soulevant un rideau. On accède à ce monument, qui a coûté une somme énorme donnée par le financier Pâris de Montmarrel par une rampe en fer poli avec des ornements en bronze doré, chef-d'œuvre du serrurier Doré. Au milieu du chœur, on voit un lutrin en cuivre doré de forme triangulaire, décoré de lyres et de trophées d'instruments de musique, qui porte sur la boule supportant l'aigle, l'inscription : *Fait par Pierre Leclair, fondeur, quay Pelletier, à Paris*, 1741. Les deux chapelles des bras du transept, décorées de marbre, sur les dessins de J. Coustou, sont ornées de deux vastes toiles : la *Prédication de saint Denis*, par Vien, et *Sainte Geneviève guérissant les ardents*, par Doyen. Cette dernière toile est l'une des meilleures œuvres de Doyen. Dans la coupole de la chapelle de la Vierge, Pierre a représenté l'*Assomption ;* il a peint également le *Triomphe de la Religion* sur la voûte de la chapelle de la communion. A la suite se trouve la grande chapelle du Calvaire, exécutée sur les

1. Courajod, *Journal d'Alexandre Lenoir*, t. III, p. 73.

2. Le buste d'Henri de Lorraine comte d'Harcourt et père du précédent, qui l'accompagnait, est au Musée de Versailles.

dessins de l'architecte Boullé et du sculpteur Falconnet. Une niche éclairée par en haut et simulant des rochers peints par Demachy, renfermait le *Crucifiement*, dont les figures dramatiques étaient dues à Falconnet. Elles sont aujourd'hui remplacées par un Christ d'Anguier et par la statue agenouillée de la fille de Mignard avec des centurions en plâtre — Les ornements de Demachy ont été grossièrement restaurés à plusieurs reprises. L'un des salons du presbytère servant de sacristie des mariages est revêtu de boiseries sculptées dans le style de Louis XIV.

Près de là, le n° 19 de la rue de la Sourdière, conserve une porte à simple vantail, accosté de deux panneaux et surmonté d'une imposte double en fer, d'un curieux modèle du XVIIIe siècle.

La grande et superbe résidence de Noailles a été démolie en 1830 pour ouvrir la rue d'Alger, mais il en reste une partie occupée par l'hôtel Saint-James, dans laquelle était un salon décoré de boiseries qui a été récemment acquis par Mme la vicomtesse de Courval. D'autres sculptures identiques sont encore en place dans une maison voisine qui servait de petit hôtel à la famille de Noailles.

Le couvent des Feuillants, fondé par Henri III, et dont le terrain est occupé par la rue de Castiglione, renfermait les monuments funéraires de Marie de l'Aubespine et de son mari, Méry de Barbezières, qui sont actuellement au Musée de Versailles. Les statues et les bustes de la famille de Rostaing, placés dans leur chapelle, sont partagés entre l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et les descendants des Rostaing. Versailles a également recueilli les statues agenouillées de Gaspard de Schomberg et de Raymond Phélypeaux ayant la même provenance. L'ancien couvent des dames de l'Assomption, devenu chapelle particulière, a été construit sur les dessins du peintre Charles Errard, directeur de l'Académie de France à Rome. Un portique, soutenu par huit colonnes corinthiennes, précède la rotonde dont les proportions sont bien pondérées. Charles Delafosse y a peint l'*Assomption de la Vierge*. Peut-être le badigeon dont sont revêtus les panneaux disposés entre les fenêtres qui éclairent le dôme, laissera-t-il un jour retrouver les huit compositions de la vie de la Vierge dues à Bon Boullongne, à Stella, à Antoine Coypel et à Lemoine qu'on y voyait jadis.

L'hôtel d'Épinay qu'a habité l'amie de Jean-Jacques Rousseau et de Grimm, avant d'être acquis par les Bellegarde, renfermait une suite importante de boiseries qui ont été acquises, du marquis Dubois de l'Estang, par M. le comte de Clercq, et remontées dans son hôtel

de la rue Masseran. La pièce principale forme un grand salon composé de panneaux sculptés dans le style de l'architecte décorateur Leroux. Tout autour règne une corniche d'une grande élégance. Des dessus de porte et des médaillons de Boucher, ajoutés à cet ensemble, complètent l'aspect de l'appartement. A la suite s'ouvre un petit salon disposé en cul-de-four, avec des encadrements de glaces et des entourages de portes à brisures semblables à celles de la pièce précédente. Sur le plafond on a placé une peinture de Boucher provenant d'un château situé dans la province. Une troisième pièce servant de salle à manger offre un très important souvenir de ces décorations en vernis Martin que l'on désignait autrefois sous la dénomination de « cabinets de la Chine ». Cette imitation des laques de l'extrême Orient se compose d'une série de panneaux à sujets de fleurs et d'animaux se détachant en or sur un fond noir. Ils sont encadrés de bordures à feuillages et à enroulements bizarrement contournés dans le style de Louis XV et ressortant sur un fond rouge.

Dès la fin du règne de Louis XIV, les financiers se font bâtir des demeures sur les boulevards déjà fréquentés par la foule. L'hôtel Montholon avec sa façade à six pilastres ioniques, construite par Soufflot le Romain, se présente sur le boulevard Poissonnière (n° 23). Il renferme un grand salon à baies cintrées, formées par des pilastres cannelés qui se terminent en panneaux étroits à décors d'arabesques et de vases en stuc peint. Au-dessus des quatre portes sont placés des bas-reliefs dans lesquels deux femmes sont agenouillées devant un trépied. En suivant le boulevard, on rencontre, à l'angle de la rue de Grammont (n° 30), ce qui reste de l'hôtel de Lévis, aujourd'hui converti en maison de librairie et en cercle. L'un des salons du deuxième étage, de forme ronde, est décoré de panneaux en stuc peint, représentant des arabesques du plus charmant style de l'époque de Louis XVI, qui ont été reproduits par MM. Rouyer et Darcel [1].

Le duc d'Antin s'était fait construire à l'extrémité de la rue Neuve-Saint-Augustin un vaste hôtel qui fut ensuite acheté en 1757 par le maréchal de Richelieu, avant d'être rasé pour prolonger la rue d'Antin. On admirait le grand escalier de cette demeure, décoré d'une perspective peinte par Brunetti, par Eisen et par Soldini ; la galerie du rez-de-chaussée, enrichie de lambris sculptés et de bas-reliefs et « un salon du premier étage revêtu de panneaux en vieux laque avec des peintures chinoises dont les formes toutes variées et ornées de

1. Rouyer et Darcel, *L'Art architectural*, t. II, pl. 92.

glaces offrent un coup d'œil tout à fait séduisant » (Piganiol la Force, *Description de Paris*, t. III, p. 136). Ces derniers panneaux, démontés lors de la démolition de l'hôtel, étaient tombés entre les mains du marchand Mombro, à la vente duquel la ville de Paris les avait acquis. Ils représentent des figures chinoises, des dragons et des palmiers se détachant en tons vifs sur un fond d'azur. Malheureusement les quatre plus importants ont été confiés à un restaurateur ignorant, des mains duquel ils sont sortis presque invisibles. Ils ont été depuis déposés au musée des Arts décoratifs. Le Musée de l'hôtel Carnavalet a conservé deux trumeaux entourés de bordures toutes dentelées et d'autres fragments de cet ensemble qui ont heureusement échappé à cette opération néfaste. A la suite de l'hôtel s'étendait un jardin entouré de portiques en treillage, dans les niches duquel Alexandre Lenoir recueillit les deux esclaves de Michel-Ange et le Bacchus, dit de Richelieu, que l'on ne craignait pas d'exposer aux injures de l'air. Le maréchal avait fait élever par Chevotet, à l'angle du boulevard et de la rue Louis-le-Grand, le pavillon circulaire encore existant, auquel la malignité populaire donna le surnom de pavillon de Hanovre, en souvenir de ses rapines en Allemagne. De grandes consoles à mascarons supportent un balcon au-dessus duquel des colonnes ioniques et des pilastres à trophées forment des arcades, dont la corniche est surmontée d'une balustrade à vases. Dans l'intérieur, le rez-de-chaussée est occupé par un vestibule à plafond orné de boiseries sculptées et d'une voussure dont les cartouches en camaïeu ont été repeints. Lorsque M. Beurdeley devint possesseur de ce ravissant spécimen de l'art du XVIII[e] siècle, qu'il a fait récemment surélever d'un étage, le plafond qu'y avait peint Boucher en avait déjà été enlevé. Ce peintre avait exécuté d'autres panneaux pour le maréchal, si l'on doit s'en rapporter au catalogue d'une vente faite le 18 mai 1852 par M. Bonnefons de Lavialle, qui mentionne : « Quatre tableaux, chefs-d'œuvre par F. Boucher, provenant de l'hôtel de Richelieu, dont ils décoraient le salon de réception », sans en indiquer leurs sujets.

La maison de la rue Louis-le-Grand, occupée par le collectionneur M. L. Double, renfermait des boiseries importantes, des cheminées ornées de cuivres précieusement ciselés, des rampes d'escalier en fer forgé qu'il avait arrachées des ruines d'anciens hôtels menacés de démolition; mais le catalogue de sa collection, vendue après sa mort, ne donnant aucun renseignement sur l'origine de la plupart de ces pièces, il serait impossible de les décrire, sans courir le risque d'in-

troduire des confusions dans l'ordre topographique de l'étude que nous poursuivons. Une grande partie de ces débris est du reste demeurée en place. Dans la même rue, une maison (nº 6) montre une porte à double vantail, ornée d'attributs, avec une imposte accostée de consoles à enroulements fleuronnés de l'époque de Louis XV.

L'établissement de la place Vendôme remonte au ministre Louvois, qui fit acheter les terrains de l'hôtel Vendôme-Mercœur et une partie de l'emplacement des Nouvelles-Capucines, pour y créer un ensemble architectural, dont les bâtiments uniformes devaient renfermer la Bibliothèque royale, la Monnaie et les Académies. Après sa mort, ce projet fut abandonné, et les façades, construites par Mansard, furent vendues à des particuliers, qui achevèrent les maisons. On y érigeait en même temps une statue équestre de Louis XIV, modelée par Girardon et fondue par les Keller, qui fut brisée en 1791. Napoléon Ier la remplaça par une colonne de bronze, dont les bas-reliefs en spirale rappellent les victoires de la Grande Armée et qui, renversée par la Commune en 1871, a été restaurée et rétablie avec la statue impériale de son fondateur.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(PREMIER ARTICLE)



Depuis un certain temps déjà, l'admiration inspirée par Vittore Pisano s'est sans cesse accrue, à mesure que le goût des médailles se développait, qu'on s'entendait mieux à interroger les dessins, et que la facilité des voyages offrait à un plus grand nombre d'amateurs l'occasion d'examiner les peintures disséminées en différents pays. On ne s'est pas contenté de regarder plus souvent les œuvres du maître véronais; on a éprouvé le désir d'avoir des données moins incertaines et des renseignements moins problématiques sur son compte, et les archives consultées ne sont pas toujours restées muettes. Mais les résultats de ces investigations ont besoin d'être coordonnés. Il n'est pas d'ailleurs facile pour tout le monde de se procurer les recueils périodiques de l'Italie et de l'Allemagne auxquels les érudits étrangers ont confié leurs découvertes. Nous croyons donc opportun de mettre le public français au courant des récentes conquêtes de l'histoire et des révélations de la critique, sans nous flatter de n'avoir commis aucune omission. En même temps, nous voudrions passer en revue l'ensemble des œuvres de Pisano, en insistant sur des fresques peu visibles que les photo-

graphies permettent à présent d'observer à tête reposée, sur des tableaux très intéressants, les uns entrés depuis peu dans les collections publiques, comme le portrait de *Marguerite Gonzague*, au Louvre, les autres restés dans des collections privées, enfin sur les dessins si remarquables qui ont servi de préparation à ces peintures ou qui sont de simples études révélant les tendances particulières de celui qui les a tracés. Cet examen prouvera une fois de plus que Pisano fut à quelques égards un novateur, et que, suivant l'expression de M. Lafenestre, « il appartient, comme Giotto et Orcagna, à la race supérieure de ces esprits universels dont la curiosité embrasse la nature entière, et dont l'activité s'essaye à toutes les ambitions ».

Suivre l'ordre chronologique serait le procédé le plus naturel; mais il est souvent impossible d'attribuer aux ouvrages de l'illustre artiste une date précise ou même approximative. Aussi avons-nous adopté comme points de repère les villes ou les contrées dans lesquelles Pisano a le plus travaillé ou qui conservent ses principales productions. Ce système offre d'ailleurs un avantage notable. En autorisant à examiner tour à tour un certain nombre de peintures, de médailles et de dessins, au lieu d'examiner en bloc chacune de ces manifestations de l'art, il obvie à la monotonie inhérente à l'étude trop prolongée d'objets se rattachant au même ordre d'idées.

COMMENT LE GÉNIE DE PISANO S'EST-IL FORMÉ ET DÉVELOPPÉ?

Pisano naquit vers 1380, soit à Vérone, soit dans les environs de cette ville. En se fondant sur l'inscription d'un tableau qui a appartenu à Bartolommeo dal Pozzo, inscription ainsi conçue : « *Opera* di Vettor *Pisanello* de San Vi. veronese 1506 », on lui a donné pour lieu de naissance San-Vigilio, au bord du lac de Garda. Mais M. H. Von Tschudi[1], qui a identifié le tableau de Dal Pozzo avec un tableau du Musée de Berlin[2], a démontré : 1° que l'inscription était fausse, car Pisano a toujours signé ses œuvres *Opus Pisani* et n'a jamais employé les mots *opera* et *Pisanello*; 2° que le style archaïque de la peinture, imprégné de l'influence du Squarcione, ne rappelle

1. *Jahrbuch* de Berlin (1885).

2. Ce tableau, gravé dans le *Jahrbuch*, représente la Vierge et l'enfant Jésus entre sainte Catherine d'Alexandrie (à gauche) et saint Jean-Baptiste (à droite) derrière lequel apparaît la tête de sainte Claire.

en rien la manière de Pisano et appartient au milieu du xve siècle.

Si l'on en croyait Vasari, Pisano aurait longtemps travaillé à Florence avec Andrea dal Castagno, dont il aurait achevé les ouvrages. Vasari a été induit en erreur. Andrea dal Castagno naquit vers 1390, dix ans plus tard que Pisano, et mourut en 1457, six ans après celui-ci. Rien, du reste, dans les œuvres de Pisano, ne trahit l'influence d'Andrea. Ce n'est pas à Florence que Pisano a été chercher des enseignements. Il relève d'abord d'Altichiero da Zevio et de Jacopo d'Avanzo, qui avaient eux-mêmes mis à profit les exemples de Giotto à Padoue, où ils ont peint des fresques si intéressantes. L'art gothique et l'art du Nord, comme l'a démontré M. Courajod, laissèrent aussi dans son esprit des traces durables. Nous rencontrerons, en parlant de ses dessins, des Vierges qui rappellent les ivoires et les statues du xive siècle en France, des figures de femmes dont la physionomie se rapproche singulièrement des productions flamandes. C'est encore le style gothique qui règne dans les édifices placés au fond de ses compositions, et, même après son séjour à Rome, les réminiscences des monuments antiques n'y interviennent jamais. Il a très probablement eu sous les yeux ces miniatures de missels étrangers où les animaux, exécutés avec un soin minutieux, s'ébattent sur les marges parmi les fleurs et les fruits. N'y a-t-il pas des tendances analogues chez lui et chez ces enlumineurs anonymes d'outre-monts ? C'est le même amour des créatures animées et inanimées. Que Pisano ait, du reste, fréquenté des ateliers de miniaturistes, c'est ce qui ne semble pas douteux quand on considère ses nombreuses études à l'aquarelle sur vélin. Tout en constatant ce qu'il doit à l'art gothique et aux importations flamandes, nous reconnaissons qu'il communique à ses emprunts une saveur italienne et que son génie original transforme tout. N'oublions pas non plus qu'il a été, à plusieurs reprises, le collaborateur ou le continuateur de Gentile da Fabriano et que les impressions ressenties à la vue des œuvres, si vantées alors, de ce peintre attrayant, ont dû être assez efficaces pour déterminer en lui certains progrès, quoiqu'il soit bien supérieur à Gentile.

Pisano est-il resté insensible à l'art des anciens? Assurément non. N'existe-t-il pas parmi ses études une *Chasse au sanglier*, d'après un sarcophage antique du Campo-Santo de Pise, un *Eros abaissant son flambleau*, un *Fleuve*, deux *Femmes avec des guirlandes*, la reproduction d'un des *Dioscures* du Quirinal, une composition représentant l'invention du chapiteau corinthien par Callimaque,

des dessins d'ornementation imités de modèles romains, un profil de Faustine, encadré, chose bizarre, par une arcade ogivale, sans parler des sujets compris dans le Recueil Vallardi et sur lesquels nous reviendrons? Mais, comme l'a constaté M. Müntz, si les ouvrages antiques excitent sa sympathie et tentent sa curiosité, ils restent sans influence sur son style. Les études qu'ils lui ont suggérées ne sont que des velléités passagères et ne se recommandent pas par la verve de l'exécution.

Ce qui persiste en lui, ce qui est sa marque distinctive, c'est l'amour de la nature. Il ne se lasse pas de la copier, de l'analyser, de la reproduire. Elle est sa véritable et constante inspiratrice. Grâce à elle, il devient un réaliste éminent, sans rudesse et sans vulgarité, car s'il excelle à rendre tous les êtres de la création avec leurs formes caractéristiques, si rien ne lui paraît trop humble pour être négligé, il donne à tout de l'intérêt, non seulement par l'exactitude, mais par le style. Dans ses portraits, cet observateur pénétrant ne se contente pas de la ressemblance matérielle. Son ambition va plus loin. Il tient à traduire aussi la physionomie morale et l'âme de ses modèles. Dessine-t-il des animaux, il les étudie scrupuleusement dans toutes les variétés de leurs attitudes naturelles, dans toutes les manifestations de leurs instincts doux ou cruels. Les chevaux, les chiens, les oiseaux de proie, les bêtes féroces, le lézard, la tortue, la sauterelle et jusqu'au colimaçon le sollicitent tour à tour. Il ne craint même pas de prendre comme sujets des chevaux morts. Mais quels que soient les objets de ses études, il les traite avec une rare perfection et un goût irréprochable. On pourrait comparer ces petits chefs-d'œuvre à ce que les Japonais ont fait de mieux.

Pisano manifeste aussi de la complaisance pour les riches costumes de son temps et pour les accoutrements étranges. Robes traînantes, manteaux chamarrés, vêtements empesés aux plis symétriques, aux garnitures de plumes ou de fourrures, modes allemandes ou orientales, armures et casques ouvragés, tout ce qui a une apparence pittoresque le séduit et se retrouve soit dans ses fresques, soit dans ses dessins.

Pour ses contemporains, Pisano fut avant tout un peintre, et comme tel sa réputation fut grande. Aussi signe-t-il toujours ses médailles : « Opus Pisani pictoris. » Dans un document de 1435, il est qualifié de « chiarissimo pittore ». Lionel d'Este, en s'adressant à son frère Méliaduse, écrivait : « Pisanus omnium pictorum hujusce ætatis egregius. » Sans parler encore des humanistes réunis à la

cour de Ferrare qui le comblèrent d'éloges, nous pouvons citer Biondo de Forli, qui, dans son *Italia illustrata*, s'exprimait ainsi en 1450 : « Unus superest qui fama ceteros nostri seculi facile ante-



ETUDE POUR LA MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON, ROI DE NAPLES.

(Recueil Vallardi, n° 71, folio 61.)

cessit, Pisanus nomine. » En 1456, Facio ajoutait, dans son *De Viris illustribus :* « In pingendis formis rerum sensibusque exprimendis, ingenio prope poetico putatus est. » Enfin, on lit dans Vasari (t. III, p. 8) : « Fu costui in eccellenza pari a tutti i pittori dell'età

sua. » A Vérone, à Venise, à Pavie, à Rome, à Ferrare, à Mantoue, Pisano exécuta des peintures qui justifiaient sa réputation, mais qui ont presque toutes disparu.

C'est seulement dans la dernière partie de sa carrière, après avoir quitté Rome, que Pisano se révéla comme médailleur. L'art des médailles, pratiqué par les Grecs et par les Romains, puis complètement oublié pendant plusieurs siècles, avait tenté déjà plus d'un artiste. Dans les inventaires, dressés en 1401 et en 1402, des collections du duc de Berry, frère du roi Charles V [1], figurent : 1° les médailles de François Ier Carrare et de son fils, exécutées vers 1390 et pour lesquelles une monnaie romaine a servi de modèle; 2° les médailles de Constantin à cheval et d'Héraclius sur un char à trois chevaux, vendues par Anthoine Manchin (probablement Antonio Mancini) et exécutées au plus tard en 1401. Peut-être même la médaille d'Héraclius, qui a une apparence byzantine, a-t-elle été faite vers 1380. Ce n'est donc pas, ainsi qu'on l'a dit, Vittore Pisano qui a ressuscité l'art des médailles, mais il a la gloire de l'avoir porté d'emblée à sa perfection et de l'avoir mis en vogue. Avant lui, les médailles, encore archaïques, avaient été fort rares. Désormais elles vont se multiplier en satisfaisant le besoin du beau, et Pisano aura une suite ininterrompue d'imitateurs. A-t-il connu les médailles des Carrare, de Constantin et d'Héraclius? A-t-il eu sous les yeux les sceaux du moyen âge qui, avec leur forme ronde, semblaient être le prélude des médailles? Il n'y aurait là rien d'invraisemblable. En tout cas, il a été vivement impressionné par les médailles grecques et romaines qu'il put voir à Rome et à Ferrare, car ses dessins, dans le recueil Vallardi, en reproduisent quelques-unes (n° 13, fol. 12; n° 80, fol. 64). A son tour, il fait acte de médailleur et manifeste avec éclat sa sagacité d'observation et sa précision de dessin. Il montre pleines de vie et d'individualité les têtes des personnages dont il exécute les portraits. Sans embellir ses modèles, il saisit ce qu'il y a en eux d'original, de distingué, d'énergique, d'élégant, de noble ou de gracieux. Sur les revers de ses pièces, il élimine les détails qui ne conviennent qu'à la peinture et trouve le moyen de satisfaire sa prédilection pour les animaux. Le goût avec lequel sont disposées et réparties les légendes ne mérite pas moins d'être remarqué.

1. Voyez les articles de M. Jules Guiffrey dans la *Revue numismatique* de 1890 (p. 87) et de 1891 (p. 17).

LE PORTRAIT DE PISANO.

Avant d'aborder l'examen des œuvres de Pisano, nous allons faire connaissance avec sa personne. Deux médailles d'inégale grandeur, non signées, reproduisent ses traits. Sur la plus grande (Dia. 57), il est représenté dans toute la force de l'âge et coiffé d'un haut bonnet, qui s'infléchit en plusieurs endroits. Son nez est gros, court et rond du bout, et son embonpoint se manifeste par un double menton. L'expression du visage se compose d'intelligence, d'énergie et aussi de bonhomie très sympathique. Pour toute légende, il y a autour de la médaille les mots : « *Pisanus pictor* ». Au revers, les lettres « F. S. K. I. P. F. T », disposées sur deux lignes, sont entourées d'une couronne. On doit voir dans ces lettres les initiales des vertus théologales et cardinales : Fides, Spes, Karitas, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia. — Sur la plus petite médaille (diam. 33), où se trouvent les mêmes légendes, Pisano paraît beaucoup plus âgé. Il a la tête nue ; son front élevé est un peu fuyant et son embonpoint a augmenté. Le revers de cette médaille serait pareil à celui de la médaille précédente s'il n'y avait pas entre les deux lignes de lettres une branche d'olivier.

Est-ce Pisano lui-même qui est l'auteur de ces médailles? Les avis sont partagés. On a prétendu que le style différait du sien, que l'inscription des revers eût trahi un excès d'orgueil inadmissible et que les pièces ont dû être exécutées par un de ses admirateurs longtemps après sa mort. A nos yeux, au contraire, c'est bien Pisano qui s'est représenté lui-même. Que l'on prenne de bons exemplaires des médailles en question, qu'on les rapproche des ouvrages authentiques du maître, et l'on verra que l'analogie est manifeste. L'aspect général est le même. La façon dont l'oreille est exécutée et les ornements du costume dénotent également une origine commune. Enfin, les lettres des inscriptions sont absolument pareilles et diffèrent des lettres employées par les autres médailleurs. Quant à l'indication des Vertus théologales et cardinales, au revers, on peut la regarder comme un simple hommage rendu à ces vertus; Pisano ne donne pas à entendre qu'il les possède, mais qu'elles sont un idéal à réaliser.

Seize années seulement s'étaient écoulées depuis que l'illustre médailleur était mort, quand le cardinal Pietro Barbo, le futur

Paul II, fit réparer la toiture de l'église Saint-Marc à Rome (1467), et, sur les tuiles en plomb, il fit reproduire, outre sa propre médaille fondue en 1465, la médaille d'Alphonse d'Aragon exécutée en 1449 et la plus grande des médailles représentant Pisano [1]. En manifestant autant d'admiration pour la médaille d'Alphonse d'Aragon et pour la médaille de Pisano, Pietro Barbo ne semble-t-il pas nous



MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON.

avertir que toutes deux provenaient de la même main? Gauricus, qui écrivait une cinquantaine d'années après la mort de Pisano, nous apprend d'ailleurs que celui-ci aimait à faire fréquemment son portrait : « Pisanus in se celando ambitiosissimus. » Or, pourquoi ne serions-nous pas en présence d'un de ses portraits, puisque les caractères particuliers du style de Pisano s'y trouvent réunis?

1. Voyez l'article que M. Stevenson a fait paraître dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, t. VIII.

PISANO A VENISE.

Décorées d'abord de peintures en grisaille, les parois de la salle du Grand Conseil dans le palais ducal furent peu à peu revêtues de



REVERS DE LA MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON

nouvelles peintures réjouissant les regards par la variété des couleurs. Guariento, en 1365, évoqua les visions du Paradis. En 1422, on fit appel à Gentile da Fabriano et à Vittore Pisano. Gentile, déjà célèbre par les fresques dont il avait embelli une chapelle à Brescia [1] pour Pandolfo Malatesta, alors maître de Brescia et de Bergame, repré-

1. La chapelle du *Broletto*. Cette chapelle a été transformée en magasin, et la façade seule conserve quelques vestiges architectoniques du xve siècle. L'ancien palais public de Brescia s'appelait le *Broletto*.

senta une bataille navale entre le doge et le fils de l'empereur Frédéric Barberousse, et rendit d'une façon saisissante les effets d'un formidable ouragan [1]. Quant à Vittore Pisano, qui avait déjà fait preuve à Vérone d'un talent original, il fut chargé de peindre le prince Othon allant trouver son père Barberousse, après être resté quelque temps en prison à Venise, et s'interposant pour réconcilier l'Église et l'Empire, sujet que Bartolomeo Facio décrit ainsi dans son *De Viris illustribus* : « Il peignit à Venise, dans le palais, Frédéric Barberousse, empereur des Romains, et son fils agenouillé, ainsi qu'une réunion de personnages dont les costumes et les visages trahissaient l'origine allemande. Il représenta en outre un prêtre qui, en faisant grimacer son visage avec son doigt, excitait les enfants à rire de si bon cœur, que l'hilarité gagnait les spectateurs [2]. »

Les exhalaisons salines des lagunes ne tardèrent pas à faire écailler ces peintures. Du vivant de Facio, les fresques de Gentile da Fabriano et de Pisano étaient déjà fort endommagées et menaçaient de disparaître promptement. Un tableau à l'huile d'Alvise Vivarini remplaça, à la fin du xve siècle, l'œuvre du maître véronais et fut lui-même détruit en 1577 par l'incendie qui dévora tant d'autres toiles précieuses. Il reste du moins au Louvre (recueil Vallardi, n° 273, fol. 219) et dans plusieurs autres Musées quelques dessins de Pisano pour sa peinture du palais ducal. M. Müntz devant publier ici même un travail complet sur ce qui se rapporte à cette peinture, nous nous abstenons de tout autre détail.

PISANO DANS LE MILANAIS.

Dans la *Notizia d'opere di disegno*, publiée en 1800 par l'abbé Jacopo Morelli et rééditée avec des notes en 1884 par M. G. Frizzoni, on lit (pages 121-124) que Pisano exécuta au château de Pavie des peintures à fresque. « Elles sont si lisses et si brillantes, dit l'auteur, qui écrivait vers la première moitié du xvie siècle, qu'aujourd'hui même, ainsi que l'a écrit Cesare Cesariano, on peut encore s'y mirer. » Lorsque Stefano Breventano, en 1570, composa l'histoire de Pavie, elles n'avaient pas cessé d'exister, au moins en partie. Il nous apprend

1. Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 58 et 480.
2. Voyez aussi Sansovino, *Ven. descr.*, Venise, 1663, p. 325.

que Pisano avait représenté des tournois, des chasses, des pêches, et qu'on voyait là non seulement de très belles figures, mais des lions, des tigres, des léopards, des tigres, des lévriers, des braques, des cerfs, des sangliers. Depuis longtemps ces peintures ont complètement disparu. Il est impossible d'en déterminer la date, qui a dû précéder l'époque où le peintre véronais entra au service du pape Martin V.

C'est de Rome que Pisano aurait écrit à Philippe-Marie Visconti, le 28 juin d'une année qu'il n'indique pas, une lettre qui a été reproduite dans l'Inventaire des autographes de M. Benjamin Fillon. Il y prie le duc de Milan, « son très illustre et très aimé seigneur », d'attendre jusqu'au mois d'octobre l'ouvrage en bronze qu'il lui a promis, ne pouvant, sous aucun prétexte, interrompre le travail dont il s'occupe dans une église. Une fois ce travail achevé, il s'empressera de satisfaire le duc, comme l'y porte du reste sa légitime gratitude [1]. M. Müntz croit que cette lettre est de pure invention, car personne n'a jamais pu la voir [2].

Que Pisano cependant ait eu avec Philippe-Marie Visconti des rapports empreints d'une certaine cordialité, rien n'est plus probable. Le duc, en effet, devait tenir en haute estime le talent d'un artiste dont il pouvait admirer les œuvres sans sortir de ses États et que courtisaient la plupart des princes et des hommes éminents de son époque. Aussi voulut-il, ainsi que tant d'autres, avoir son portrait fait par lui sous forme de médaille, après avoir posé pour un portrait peint, aujourd'hui perdu, dont Decembrio vante la ressemblance [3]. Il est représenté de profil à droite, avec un double menton, et coiffé d'un bonnet qui cache presque tout le front; le cou est épais et la largeur de la tête peu commune. L'inscription est ainsi conçue : « *Philippus. Maria. Anglus. duc. mediolani. etcetera. papie. anglerie. que. comes. ac. genue. dominus.* » On se rappelle en la lisant que les Visconti prétendaient descendre d'Anglus, fils d'Ascagne, que Philippe Marie, avant de devenir duc de Milan en 1412, était comte de Pavie et d'Angleria (aujourd'hui Anghiera), sur le lac Majeur, et que le 2 novembre 1421 il s'empara de Gênes, perdue par lui le 12 décembre 1435, ce qui ne l'empêcha pas de s'intituler encore maître de cette ville. Sa

1. M. E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 47.

2. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance; Italie, les Primitifs*, p. 634, note 2.

3. M. Heiss, *Vittore Pisano*, p. 13, note 1.

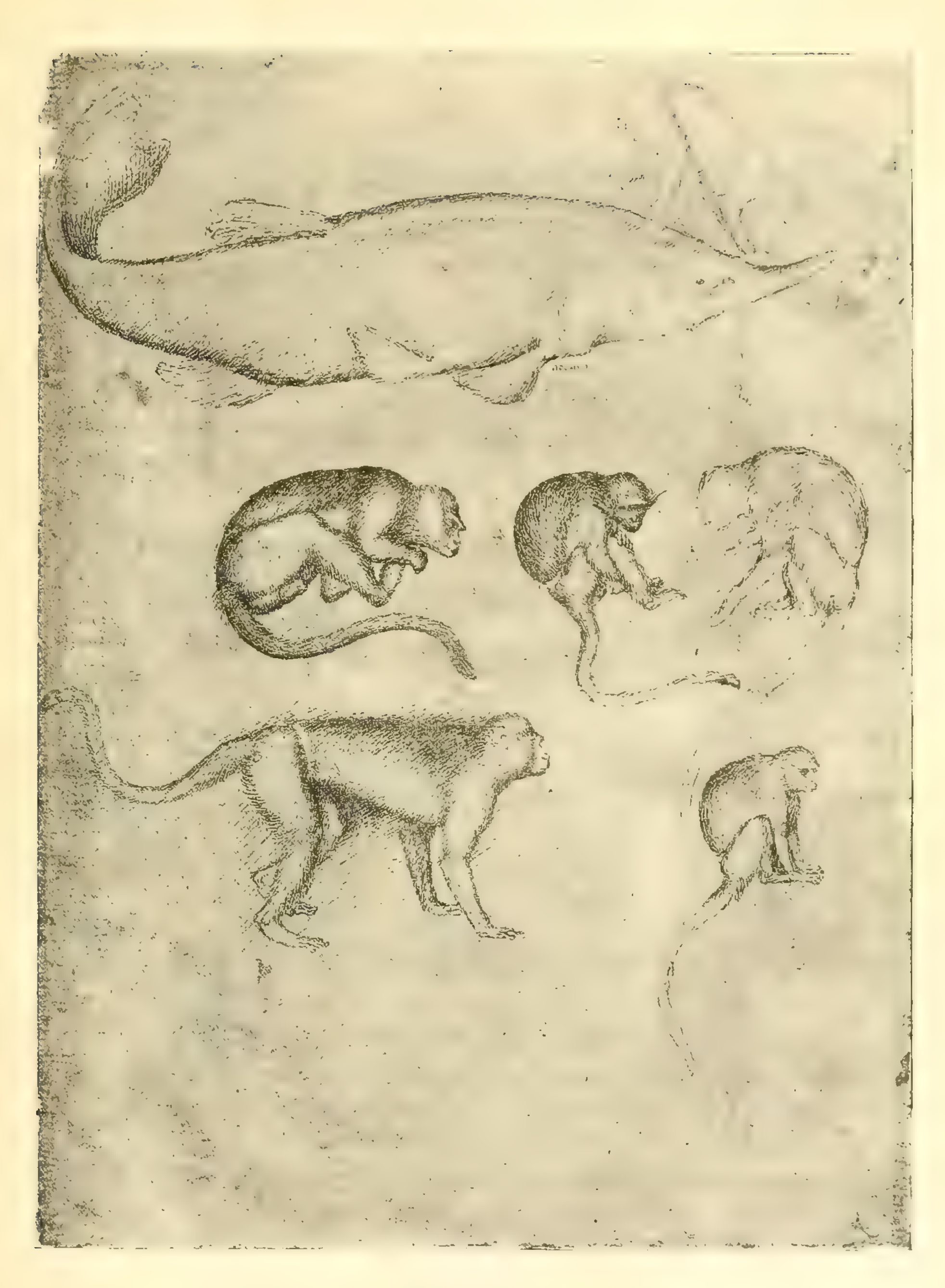
médaille, en effet, est postérieure à 1435, car en 1435 il n'avait que quarante-quatre-ans[1], et ici il en paraît beaucoup plus. La première médaille incontestée de Pisano est d'ailleurs de 1438. Au revers de la médaille de Philippe-Marie Visconti, on voit, outre la signature ordinaire « *Opus Pisani pictoris* », à gauche le duc en armure, une lance à la main, la tête couverte d'un cimier surmonté de la guivre, emblème des Visconti [2], à droite un page également à cheval, et au milieu un cavalier couvert de son armure, tenant aussi une lance et en partie caché par sa monture. Ce cheval est vu presque de face, tandis que les deux autres chevaux se présentent de côté en sens inverse. Au fond apparaissent de nombreux édifices, auprès desquels se trouve une figure de femme nue. Dans le recueil Vallardi, il y a deux portraits de Philippe-Marie Visconti, dont Pisano s'est servi pour la médaille de ce prince. Ils sont de grandeur naturelle. L'un (n° 110, folio 88) est exécuté à la pierre noire, avec une certaine mollesse qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les études du maître. L'autre (n° 111, fol. 89) est exécuté à la plume et ne manque pas de caractère; M. Heiss l'a reproduit dans sa publication sur les médailles de Pisano, page 12.

François Sforza, gendre et successeur de Philippe-Marie Visconti, s'adressa aussi à l'illustre artiste de Vérone pour avoir s amédaille (diam. 90). On l'y voit tourné à gauche, couvert d'une armure et coiffé d'un haut bonnet qui couvre le front et la moitié de l'oreille. Malgré les fatigues supportées dans des guerres incessantes, le personnage a l'air dispos et vigoureux, et les soucis de la politique ne se reflètent pas sur son visage calme et avenant. La légende est ainsi conçue: « *Franciscus. Sfortia. vicecomes. marchio. et. comes. ac, cremone. d.* » L'indication des titres de François Sforza prouve que sa médaille n'est pas antérieure au 25 octobre 1441, car c'est en vertu du traité conclu à cette date que, en épousant Blanche-Marie, fille de Philippe-Marie Visconti, il acquit le droit de porter le nom de Visconti et devint seigneur de Crémone. Mais elle est antérieure à 1450, époque où il devint duc de Milan [3], puisque François Sforza n'y prend pas encore ce titre. M. Heiss suppose qu'elle a dû être faite en 1441, peu

1. Il naquit en 1391 et mourut en 1447.

2. La guivre est un serpent dévorant un enfant. Elle ornait le cimier d'un Sarrasin qu'un Visconti aurait terrassé devant Jérusalem. Le vainqueur s'empara de ce cimier pour perpétuer le souvenir de son haut fait.

3. Il s'écoula trois années entre la mort de Philippe-Marie Visconti, arrivée le 13 août 1447, et l'avènement de son gendre au duché de Milan.



ÉTUDES DE SINGES.

(Recueil Vallardi, nº 228, folio 129.)

après le traité que nous venons de mentionner, quand Philippe-Marie, François Sforza et le Piccinino, dont Pisano modela aussi la médaille, se trouvaient réunis à Milan. Né le 23 juillet 1401, François Sforza avait quarante ans. Son effigie comporte à peu près cet âge. Toutefois nous ferons observer qu'en 1441 Pisano résida longtemps à Mantoue et à Ferrare, ce qui rend peu probable sa présence à Milan cette année-là[1]. — Au revers de la médaille, il y a une tête de cheval tournée à gauche, trois livres et une épée.

La médaille de Niccolô Piccinino (diam. 88) est moins agréable à regarder que la précédente, parce qu'elle nous montre un personnage plus âgé. Piccinino naquit vers 1380 et mourut à Milan le 15 octobre 1444. Il est tourné à gauche, cuirassé, coiffé d'un bonnet qui laisse l'oreille à découvert, descend sur le front jusqu'aux sourcils, et se replie en avant, au-dessus du crâne. Le visage est maigre, l'œil fatigué, la physionomie sévère. Autour de l'effigie se trouvent les mots suivants : « *Picininus. vicecomes. marchio. capitaneus. max. ac. mars. alter.* » On voit que Piccinino porte ici le nom de Visconti, droit qui lui avait été conféré vers 1439 pour avoir longtemps soutenu comme condottiere Philippe-Marie, tandis que rien dans la légende ne fait allusion à une faveur pareille qui lui fut accordée vers 1442 par Alphonse, roi de Naples, après qu'il eut passé au service de ce prince.

C'est donc entre 1439 et 1442, que la médaille fut exécutée, en 1441 probablement, selon M. Heiss. Le revers est d'une rare beauté. Pisano y a représenté debout un superbe griffon ailé, tourné à gauche, ayant au cou un collier sur lequel est inscrit le mot « *Perusia* » et allaitant deux enfants nus, assis à terre, l'un vu de dos, l'autre de face. Le premier est Braccio di Montone, le second Piccinino, élève de Braccio, et, comme lui, né à Pérouse. L'inscription apposée autour de la médaille ne laisse du reste aucun doute sur l'identité de ces enfants. On lit à gauche : « *Braccius* », à droite « *N. Picininus* », et dans le bas « *Pisani opus* ».

C'est vraisemblablement aussi à Milan que fut exécutée la médaille de Pietro Candido Decembrio. Né à Pavie vers 1499 d'un père originaire de Vigevano, Decembrio professa à Milan le grec et le latin,

1. Ne pourrait-on admettre qu'il a exécuté à Ferrare ou à Mantoue, d'après des dessins, les médailles de Philippe-Marie Visconti, de François Sforza et de Piccinino? — En 1447, cela est certain, Pisano retourna à Milan. (*Archivio storico dell'arte*, 1888, p. 455, note 1.)



[illegible]AIT PRÉSUMÉ DE MA[illegible]

[illegible]

fut choisi pour présider au gouvernement républicain proclamé par les Milanais à la mort de Philippe-Marie Visconti (14 août 1447), quitta Milan lorsque François Sforza s'en fut rendu maître (26 février 1450), vécut ensuite à Rome jusqu'à la mort de Nicolas V (24 mars 1455), puis à Naples auprès d'Alphonse I[er], et cessa de vivre en 1477, à l'âge de soixante-dix-huit ans, dans la ville de Milan, où François Sforza l'avait autorisé à revenir. Pisano étant mort en 1451, c'est donc probablement à Milan qu'il aura eu l'occasion de voir



MÉDAILLE DE P. C. DECEMBRIO.

(Face et revers.)

Decembrio et de modeler son effigie, à moins qu'un voyage dont le souvenir n'a pas été gardé n'ait amené celui-ci à Ferrare ou à Mantoue pendant un des séjours du médailleur dans ces contrées [1].

Sur sa médaille (diam. 80), Decembrio regarde vers la droite. Il est coiffé d'un bonnet derrière lequel apparaissent les cheveux, coupés court, et est vêtu d'une robe. La tête est bien construite, le regard vif, la joue modelée avec simplicité. Pisano n'a guère fait rien de plus exquis et de plus séduisant. Le modèle, du reste, était assez

1. Si Pisano mourut à Rome, comme semblerait l'indiquer une lettre de Charles de Médicis à Jean de Médicis dont il sera question à la fin de cette étude, il aurait pu y voir Decembrio et y modeler sa médaille, mais, en 1451, Decembrio avait cinquante-deux ans, âge beaucoup plus avancé que celui qu'il paraît avoir sur sa médaille.

beau pour stimuler son talent d'observation et l'habileté de sa main. La légende, harmonieusement disposée sur deux lignes aux côtés de l'effigie, se compose de ces mots : « *P. candidus. decembrio. studiorum. humanitatis. decus.* » — Au revers, un livre ouvert, d'où pendent huit signets, est posé sur un rocher et entouré de la signature de Pisano (*Opus Pisani pictoris*).

GUSTAVE GRUYER.

(La suite prochainement.)



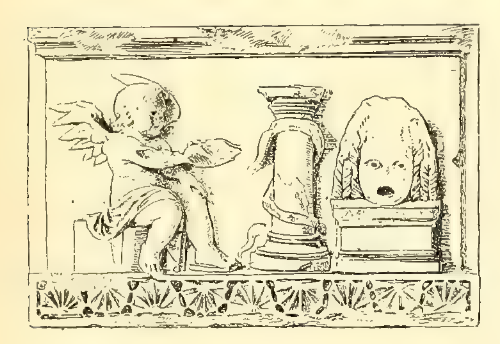
L'ORIGINE ET LES CARACTÈRES

DE

L'ART GALLO-ROMAIN

(PREMIER ARTICLE)

I



A l'époque où Jules César conquit la Gaule, il n'y avait pas encore d'art gaulois proprement dit, parce que la représentation de la figure humaine en sculpture était probablement interdite par la religion[1]. Mais il existait une industrie très avancée, disposant de connaissances techniques parfois surprenantes et obéissant à des instincts de décoration qu'une pratique plusieurs fois séculaire avait consacrés. Ces principes ne sont pas particuliers à l'art de la Gaule indépendante ; on les retrouve, avant l'époque romaine impériale, dans toute l'Europe du Nord, où ils caractérisent ce qu'on pourrait appeler le domaine *celto-scythique* par opposition au domaine méditerranéen ou *gréco-romain*. En Gaule, nous pouvons surtout étudier ces principes dans les produits des riches nécropoles de la Champagne et des ateliers de Bibracte ; voici ceux que nous croyons les mieux attestés par l'ensemble des œuvres indigènes de ces provenances :

1. Voir mon article dans la *Revue celtique*, 1892, p. 189-199 : *L'Art plastique en Gaule et le druidisme.*

1° Prévalence de la décoration géométrique;

2° Prévalence du goût de la symétrie sur celui de la forme vivante, de la logique sur l'imagination;

3° Goût pour l'emploi des couleurs vives, d'où l'émaillerie de Bibracte, les cabochons de corail qui décorent les objets métalliques de la Champagne, les perles d'ambre et en pâte de verre multicolore;

4° Goût pour le travail ajouré, très frappant dans les beaux ornements de bronze provenant des nécropoles de Chassemy dans l'Aisne, de Somme-Bionne dans la Marne, etc.;

5° Tendance à la *stylisation*, c'est-à-dire à la transformation de la forme humaine et animale en fioritures, en motifs de décoration.

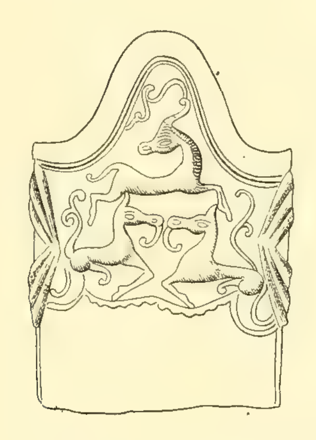
Ces principes, qui caractérisent l'art dit *de la Tène*, du nom d'une station helvète sur le lac de Neuchatel, nous les retrouvons non seulement à l'époque de la domination romaine, mais encore et surtout lorsque la domination romaine aura pris fin. Nettement opposés aux principes de l'art hellénique, ils ne disparaîtront pas à son contact, mais réagiront parfois sur lui; puis, quand les révolutions politiques auront affaibli l'influence méditerranéenne, c'est le style septentrional, représenté dans l'Europe centrale par celui de la Tène, qui reprendra nettement le dessus pour continuer son évolution.

Il y a un air de famille facile à constater entre la céramique noire de la Marne et la céramique noire mérovingienne, entre l'émaillerie gauloise et la verroterie cloisonnée de l'époque franque, entre les plaques ajourées de Chassemy et celles des nécropoles allemaniques et burgondes, entre les types décoratifs des bronzes de la Tène, animaux à moitié transformés en palmettes, figures humaines aux gestes figés et symétriques, et les hommes, les animaux représentés d'une manière toute conventionnelle, à l'époque des invasions, sur les plaques métalliques décorées en creux ou découpées[1]. La tendance héraldique de l'art, en pays gaulois, a fait preuve d'une vitalité étonnante; on en suit la trace jusqu'à la fin du moyen âge et même au delà. Ce n'est peut-être pas un hasard si le style appelé gothique, qui est certainement d'origine française, est caractérisé par une exubérance de dentelures, par un goût pour les rosaces ajourées, par une *stylisation* des formes organiques dont l'industrie gauloise avant la

1. Le type de l'oiseau de proie, si fréquent dans l'ornementation dite mérovingienne, se rencontre déjà dans la vallée du Rhin longtemps avant l'époque des invasions, par exemple sur une fibule d'un tumulus voisin de Trêves (Lindenschmit, *Alterthuemer*, III, 9, 1), et sur une monnaie d'or dite « à l'arc-en-ciel » découverte près d'Ingoldstadt.

conquête fournit déjà de nombreux exemples, empruntés, pour la plupart, à la même région de l'ancien Belgium.

Dans cet effort pour mettre en lumière la continuité des tendances artistiques en Gaule, on pourrait sans témérité remonter plus haut encore. L'art de la Tène s'est prolongé au delà de la domination romaine, mais il semble plonger ses racines dans le passé le plus lointain de notre histoire. Les grossières images néolithiques de Collorgues, d'Épône, des grottes du Petit-Morin, de l'Aveyron, sont apparentées à celles des torques de la Champagne ; ailleurs encore, on constate avec surprise l'équivalent de ces retours imprévus que les



FOURREAU ORNÉ DE LA TÈNE (SUISSE).

(IIIe-IIe siècle avant J.-C. [1])

naturalistes attribuent à l'atavisme. Ainsi, sur le couvercle de sarcophages mérovingiens du Poitou, on voit des gravures dont le style rappelle tout à fait celui des ornements incisés sur les parois en granit de Gavrinis [2]. Il ne peut être question ici d'une imitation, et cependant l'analogie est évidente : elle s'est imposée à l'éditeur de ces sarcophages, le Père Camille de la Croix. M. Arthur Evans a signalé de son côté la remarquable similitude que présente, avec les gravures de Gavrinis, la décoration d'un vase du IIe siècle avant notre ère, découvert dans une nécropole celtique du Kent, à Aylesford [3]. On pourrait multiplier ces rapprochements.

1. V. Gross, *La Tène, un oppidum helvète*, pl. 1, 1.

2. *Congrès archéologique de France*, 1866, gravure à la page 179; *Bulletin du comité des travaux archéologiques*, 1886, pp. 264, 277.

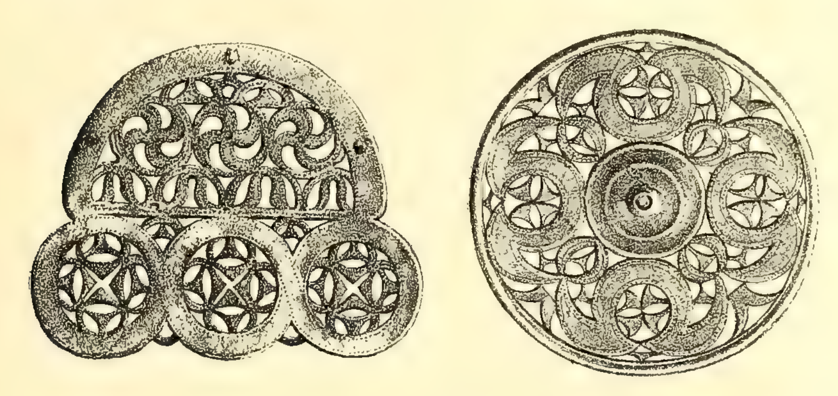
3. A. Evans, *Late celtic urnfield at Aylesford*, p. 35 (pl. VIII, n° 6).

II

Pour nous en tenir à l'époque de la domination romaine en Gaule, il est impossible de ne pas observer, dans toute une série d'œuvres indigènes, la continuation du style propre à l'industrie gauloise antérieure. Les masques en feuille de bronze, d'un style si raide et si hiératique, les grossières figures d'hommes et d'animaux comme celles qu'on a trouvées à Neuvy-en-Sullias à côté d'imitations de l'art grec, suffisent à en porter témoignage. Il y a là comme une résistance du génie national à l'influence des modèles helléniques, comme un retour involontaire aux traditions d'une époque où la représentation de la vie organique était réprouvée. Mais c'est surtout dans les œuvres de l'art industriel que la survivance du style gaulois se montre nettement. L'émaillerie, dont Philostrate attribue la connaissance aux barbares voisins de l'Océan, continue à être en honneur pendant toute l'époque romaine; on en trouve surtout des spécimens dans un groupe très nombreux de fibules zoomorphiques dont le centre de fabrication paraît avoir été le Belgium. Or, ces fibules représentent souvent des animaux *stylisés* dont la silhouette a été découpée à jour : ce sont là les anneaux d'une chaîne qui relie les bronzes ajourés de Chassemy et de Somme-Bionne aux plaques analogues de l'époque franque.

En résumé, quelque incomplet qu'ait été l'art de la Gaule indépendante, quelques entraves que la loi religieuse ait pu opposer à son développement, il est certain qu'il avait acquis un caractère original, une physionomie particulière, qui se reflètent non seulement dans les monnaies des deux derniers siècles avant l'ère chrétienne, mais dans des objets de parure remontant à une époque antérieure. Ce style de la Tène, répétons-le, s'est répandu très loin : on le trouve en Grande-Bretagne, dans l'est de la Gaule, dans le nord de l'Italie, où le portèrent les conquêtes gauloises du IV[e] siècle, dans les vallées du Rhin et du Danube jusqu'à la mer Noire, le long des côtes de la mer du Nord et de la Baltique. C'est, à proprement parler, le style de l'Europe centrale et le domaine sur lequel il s'étendait n'était pas moins vaste que celui que l'art hellénique avait conquis. Entre ces deux arts, d'ailleurs, il y avait un antagonisme profond : tandis que le premier, auquel se rattache l'art gaulois, tendait surtout à la décoration et au schématisme, l'art grec, de

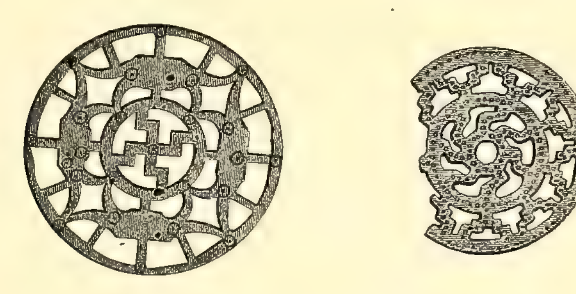
bonne heure émancipé des formules, poursuivait en toute liberté l'imitation de la vie, rivalisait avec la nature organique. Ces deux tendances existent encore aujourd'hui en Orient, où l'art de l'Islam,



BRONZES AJOURÉS DE SOMME-BIONNE (MARNE).

(IVe-IIIe siècle avant J.-C. [1])

essentiellement ornemental, fait contraste avec l'art occidental dérivé de l'art gréco-romain. A aucune période de l'histoire, une observation attentive ne les perd de vue. Lorsque les révolutions politiques



BRONZES AJOURÉS DE LA VALLÉE DU RHIN.

(Ve-VIe siècle après J.-C. [2])

du Ve siècle donnèrent la prépondérance aux peuples du Nord, le principe de décoration inorganique reprit le dessus ; il domine à l'époque franque et exerce alors une influence profonde sur l'art byzantin. Ainsi s'expliquent les analogies que l'on constate, à travers

1. Morel, *La Champagne souterraine*, pl. X, nos 10 et 11.
2. Lindenschmit, *Handbuch*, pl. XXVII, 8 et 9.

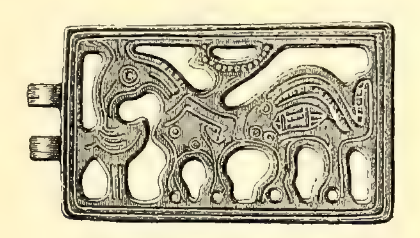
les siècles, entre l'art de la Gaule indépendante, l'art de la Gaule franque et l'art romain ; la ressemblance est quelquefois telle qu'en présence de certains monuments, comme l'autel de Virecourt [1], on hésite à dire s'il faut les attribuer à l'art gaulois du commencement de l'Empire plutôt qu'aux premières tentatives de l'art français.

Pour rendre compte de ces faits, ou du moins pour les subordonner à une idée générale, il ne faut pas se hâter de faire intervenir la notion de race. Cette notion implique, si l'on ne s'en tient pas aux apparences, la communauté de caractères physiques fondée sur une descendance commune. Or, l'anthropologie ne connaît pas de race celtique : elle distingue plusieurs types gaulois et sait qu'ils ne se présentent nulle part à l'état pur. Quant à la descendance commune, elle ne peut jamais être qu'une hypothèse, qui échappe au contrôle de l'histoire comme à celui des sciences naturelles. Lors donc que l'on parle de la persistance des aptitudes de la race gauloise, on affaiblit, par l'intervention d'une hypothèse, la portée d'une vérité expérimentale. Mieux vaut parler d'un tempérament celtique, en laissant indécise, comme elle doit le rester sans doute à jamais, la question de savoir si ce tempérament s'explique par la prédominance d'un sang, d'une souche ethnique, plutôt que par les influences multiples dues à un milieu qui ne change pas. L'expérience, dans la mesure où on peut l'invoquer, est plutôt défavorable à la théorie des races alléguée pour l'explication des tempéraments. Car nous voyons se former sous nos yeux, aux États-Unis, par l'afflux d'immigrants venus de tous les points de l'Europe, un tempérament national parfaitement défini, tel que, si on le constatait à une époque reculée, par les témoignages d'auteurs classiques, on n'hésiterait pas, dans une certaine école, à l'attribuer à une communauté primitive du sang.

S'il ne convient pas de mettre en avant l'influence de la race, qui ne répond à aucune idée précise, encore moins faut-il alléguer, pour justifier certains retours, certaines survivances, une réaction voulue, systématique contre les influences étrangères. Toute théorie de ce genre, invoquée pour expliquer les analogies de l'art roman avec l'art de la Tène, ou celles de l'art copte avec l'art de l'Égypte pharaonique, repose sur un véritable anachronisme. Elle consiste, en effet, à prêter aux époques de transition, de désordre matériel, où la vie intellectuelle est peu intense, quelque chose d'analogue aux mou-

1. *Revue archéologique*, 1883, pl. I-IV.

vements réfléchis et plus littéraires qu'artistiques d'où sont sortis, en France, l'école de David et celle des préraphaélites en Angle-



BRONZE AJOURÉ DE L'EST DE LA FRANCE.

(v^e-vi^e siècle après J.-C. [1])

terre. Au lieu de recourir à ces hypothèses plus qu'aventureuses, quand il s'agit de périodes anciennes de l'histoire, il vaut mieux



ORNEMENT DU SCEAU EN BRONZE D'AYLESFORD (KENT).

(iiie-iie siècle avant J.-C. [2])

poser en principe qu'il y a, dans chaque pays, un tempérament national, résultat d'influences diverses rebelles à l'analyse, et que

1. Lindenschmit, *Handbuch*, pl. II, fig. 331.
2. A. Evans, *Archæologia*, t. LII (1890), p. 363.

ce tempérament, qui n'abdique jamais, reprend le dessus d'une manière sensible chaque fois que les influences étrangères s'affaiblissent par suite des circonstances politiques.

Du reste, la persistance du tempérament celtique n'est pas seulement attestée par l'art : on en a depuis longtemps donné d'autres preuves, qui sont peut-être plus concluantes ou plus faciles à saisir. Les qualités et les défauts des habitants actuels de la France se retrouvent chez les contemporains gaulois de Caton et de César. L'humeur belliqueuse, la facilité d'élocution, la curiosité souvent turbulente, sont restées, à travers les siècles, l'apanage plus ou moins enviable des habitants de la Gaule. Les changements de domination, les immigrations, les transformations sociales, n'ont pas altéré le fond primitif, sans cesse renouvelé, produit obscur d'influences qui, pour être impossibles à démêler, n'en sont pas moins attestées par l'expérience. La littérature celtique antérieure à la conquête nous échappe, mais nous possédons les œuvres des rhéteurs gallo-romains ; en les lisant, on est frappé de caractères qui se retrouvent dans notre littérature classique. « Quoique Rome, dit à ce sujet M. Boissier [1], ait été maîtresse de la Gaule pendant cinq siècles, elle n'y a pas détruit l'esprit national. L'uniformité de l'Empire n'est qu'apparente ; au fond, des différences subsistent entre les diverses provinces, et c'est l'honneur de Rome qu'elle n'ait pas cherché à les effacer. Le Gaulois, chez nous, vit sous le Romain et, dès qu'il parle ou qu'il écrit, il est facile de signaler, dans ses livres ou dans ses discours, des mérites ou des défauts qui, plus tard, deviendront propres à la littérature française. »

III

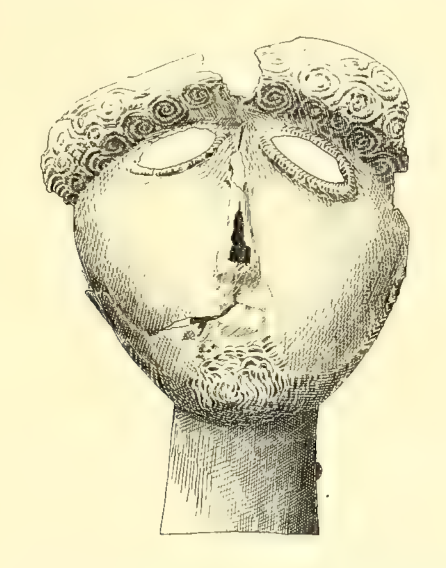
Ayant ainsi fait la part, dans l'art de la Gaule romaine, de ce qui revient à l'élément gaulois, nous pouvons chercher à préciser les influences romaines ou helléniques qui se sont exercées, dans le domaine de l'art, à côté de celles dont il a été question plus haut.

Et d'abord, pour éviter toute confusion, il faut écarter du débat les œuvres proprement grecques qui, découvertes sur le sol de la Gaule où elles avaient été accidentellement transportées, ne sont pas plus gallo-romaines que la Vénus de Milo n'est française. La Vénus de

1. G. Boissier, *Le Musée de Saint-Germain*, p. 51.

Vienne, les deux Vénus d'Arles, celle de Fréjus, le Diadumène de Vaison, le guerrier d'Autun, pour ne citer que ces exemples, attestent le goût éclairé des cités gallo-romaines, mais ne peuvent rien nous apprendre touchant le développement de l'art sur notre sol.

En second lieu, il y a un certain nombre de types qui, depuis l'époque d'Alexandre le Grand, sont devenus comme le patrimoine de tout l'art antique et qu'on retrouve partout où les conquêtes romaines ont fait pénétrer les traditions de l'art grec. De celles-là aussi, on



MASQUE EN FEUILLE DE BRONZE, DE STYLE GAULOIS.

(Environs de Tarbes [1].)

n'a que peu d'éclaircissements à tirer dans la question qui nous occupe ; tout au plus peut-on faire état, pour celles qui paraissent de travail indigène, des modifications que le goût local a fait subir aux prototypes étrangers.

Ces réserves faites, nous restons en présence d'un grand nombre d'œuvres, petits bronzes, terres cuites blanches, bas-reliefs funéraires et décoratifs, qui, toutes exécutées dans la Gaule même, sinon par des artistes nés gaulois, peuvent nous fournir quelques lumières sur la nature des influences helléniques qu'elle a subies.

On s'est trop pressé de parler de l'uniformité de l'art hellénique après Alexandre, que l'on a comparé à la langue grecque après l'efface-

1. Au Musée de Tarbes. — D'après une photographie.

ment de ses dialectes, à la κοινή. Les fouilles récentes, celles de Pergame notamment, nous ont révélé des écoles aussi nettement caractérisées que celles du IVe siècle. Comme il arrive souvent à la suite d'une découverte retentissante, on a été tenté d'en exagérer la portée : les bas-reliefs du grand autel de Pergame sont devenus, aux yeux de beaucoup d'archéologues, les prototypes de l'art impérial. M. Schreiber, dans un travail bien connu, a réagi contre cette illusion [1]. Il a montré que le bas-relief romain, en ce qu'il a d'original, ne dérive pas de l'art pergaménien, mais de celui de l'Égypte ptolémaïque. Là, sous l'in-



MASQUE EN ARGENT, DE STYLE GAULOIS.

Trouvé à Notre-Dame d'Alençon, près de Brissac (Maine-et-Loire) [2].

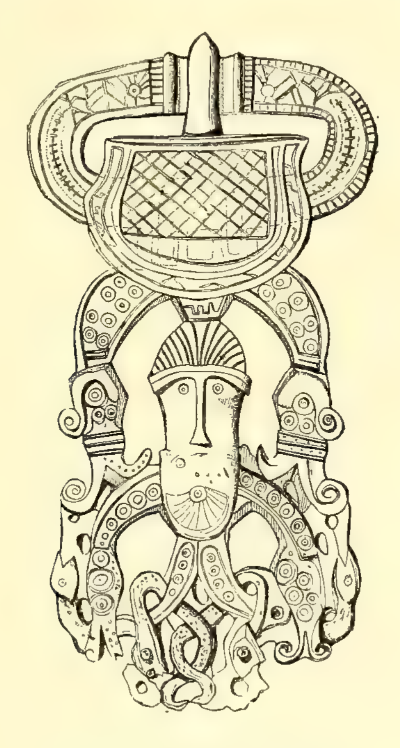
fluence d'une civilisation très riche et très raffinée, s'était constituée une école de sculpture décorative, inspirée, dans ses procédés techniques, du travail des métaux et, dans le choix des sujets, de la tendance à la fois réaliste et idyllique qui prévaut en même temps dans la littérature alexandrine. Cette double tendance se manifeste de plusieurs manières. D'une part, les sculpteurs alexandrins, auteurs de reliefs destinés à orner les appartements, affectionnent les scènes de la vie réelle, les épisodes champêtres, ce qui les conduit à faire une part de plus en plus grande aux détails d'intérieur ou de paysage sur lesquels se détachent leurs petits tableaux; de l'autre, ils reproduisent volontiers les types ethnographiques, dont les rues

1. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs*. Leipzig, 1888.

2. Au Musée du Louvre. Benndorf, *Gesichtshelme*, pl. IX, 1.

d'Alexandrie leur offraient de nombreux exemples, et, par une pente naturelle de l'esprit d'observation, ne dédaignent pas la caricature.

En Gaule, l'art hellénique ne se heurta qu'à une industrie ; en Égypte, il se trouva en présence d'un art trente fois séculaire, ayant ses traditions, ses conventions et sa technique propres. Ce que nous savons jusqu'à présent de l'art alexandrin, né de ce mélange, nous



PLAQUE DE CEINTURON DE CRIEL.

(v^e^-vi^e^ siècle après J.-C. [1])

permet d'y reconnaître l'influence de l'art indigène, parfois dans la technique, très souvent dans le choix des sujets. Cette préférence pour la reproduction des types ethniques, pour les caricatures, pour les scènes de la vie rustique, de la chasse, de la pêche, ce sont les caractères de l'art égyptien dès l'époque des plus anciennes dynasties. L'art hellénique, transporté sur les bords du Nil, les a traduits dans sa langue et les a répandus au dehors, avec d'autant plus d'efficacité que l'Égypte, la plus récente des conquêtes de Rome, était,

1. Cochet, *Revue des sociétés savantes*, t. VI, p. 547.

vers le début de l'ère impériale, le seul foyer demeuré actif de l'hellénisme.

Il est aujourd'hui parfaitement établi que l'art des villes campaniennes, Pompéi et Herculanum, n'est pas romain ou asiatique, mais gréco-égyptien [1]. C'est également à l'art gréco-égyptien, et non à celui de Pergame, qui s'était éteint bien avant l'ère chrétienne, que nous attribuerions aujourd'hui les bas-reliefs de la colonne Trajane et de l'arc de Trajan. Dans ces deux monuments, le bas-relief à fond de paysage et une préférence marquée pour les scènes non mythologiques attestent l'influence des modèles alexandrins; c'est de là aussi qu'est venue cette préoccupation du détail précis dans le costume, ce réalisme historique de bon aloi qui font de la colonne Trajane comme un Musée militaire et dont on a voulu, bien à tort, attribuer l'honneur à l'esprit pratique et positif des Romains.

SALOMON REINACH.

(La suite prochainement.)

1. Cf. Boissier, *Promenades archéologiques*, p. 318.



NOTES ET SOUVENIRS ARTISTIQUES

SUR

MARIE-ANTOINETTE



Le 16 de ce mois, il y a eu cent ans que montait sur l'échafaud la reine de France. A propos de ce centenaire, d'autres ont conté la vie et les derniers moments de Marie-Antoinette. Nous ne voulons pas les répéter. On peut cependant à cette occasion rappeler quels furent les goûts de cette reine infortunée. Sans reprendre une étude complète sur son rôle artistique, sans refaire le tableau de sa vie, il est possible d'apporter à l'histoire des arts de la fin du XVIIIe siècle quelques éléments nouveaux auxquels se mêle son souvenir.

Les documents les plus curieux qui concernent Marie-Antoinette sont aujourd'hui connus et ceux qui demeurent inédits ne sont pas de nature à modifier sensiblement les jugements de l'histoire, mais en fouillant sans cesse dans les vieilles paperasses, on arrive quelquefois à trouver des pièces ignorées et dont l'intérêt, quoique restreint, n'en demeure pas moins vif pour ceux qui savent les

apprécier. C'est là notre cas : donner les primeurs de ces documents au lecteur de la *Gazette des Beaux-Arts*, tel est le but de cet article.

*
* *

L'arrivée en France de Marie-Antoinette fut un vrai triomphe. Elle était encore enfant : elle n'avait pas 15 ans. Elle n'était pas encore belle comme elle le fut plus tard, mais on la trouvait charmante, gaie, enjouée, insouciante, aimable; en un mot, elle avait toutes les grâces de l'enfance.

Le peuple de Paris surtout raffola de sa nouvelle Dauphine. On se souvient de ce mot célèbre du duc de Brissac montrant la foule acclamant la princesse : « Vous avez là, madame, cent mille amoureux ». Hélas! ces amoureux d'alors devaient, vingt-cinq ans plus tard, faire un autre cortège à la reine, lorsqu'elle allait de la Conciergerie à l'échafaud !

A l'époque où nous sommes, la jeune princesse était tout à son bonheur, tout aux cadeaux admirables que venaient de lui faire Louis XV et son époux le dauphin Louis qui, dans quatre ans, sera Louis XVI. Parmi les cadeaux, le plus beau fut le coffre à bijoux : non pas celui que l'on voit maintenant au Petit Trianon, sorte de temple grec, raide, sec, comme s'il eût été exécuté pour l'impératrice Joséphine ou Marie-Louise : non, le coffre à bijoux qui fut donné à la dauphine par Louis XV, lors de son mariage, a disparu, nous dirons plus loin dans quelles circonstances; cette destruction fut réellement un malheur, car ce coffre était une véritable merveille. Qu'on en juge plutôt.

Le duc d'Aumont, le fameux connaisseur, le collectionneur par excellence de cette époque, fut chargé de diriger la composition et la confection de ce meuble.

Il s'adressa à Bocciardi, l'habile dessinateur du cabinet du roi, pour lui commander le dessin. Il choisit ensuite, parmi les divers croquis que lui présenta l'artiste, celui qui lui plaisait le plus et, après quelques indications de changements, commanda la mise au net du projet.

Sur le dessin terminé, Bocciardi exécuta le modèle au moyen de bâtis en bois blanc sur lesquels il modela à la cire les diverses sculptures et ornementations.

L'ébéniste Ewalde se chargea d'exécuter tout ce qui était de son métier, puis le miroitier La Roue broda et recouvrit d'étoffes pré-

cieuses et de dentelles certaines parties du coffre et Gouthière fit toutes les ciselures de bronze qui le décoraient.

Le soubassement du meuble était en bois de noyer entièrement doré; il se composait de 8 pieds en forme de gaines [1], ornés de toutes sortes de moulures avec baguettes de perles, rosaces de feuilles de laurier ou de persil, avec des chutes fleuronnées, enfin tous les motifs de sculptures de meubles qui caractérisent le style Louis XVI, déjà en usage à cette époque et auquel on a donné ce nom par anticipation puisque nous ne sommes encore que sous Louis XV. Ces gaines sont réunies un peu au-dessus de leur pied par des traverses s'entre-croisant. A l'entre-croisement du milieu est un bouclier sur lequel s'enlève un aigle les ailes éployées et tenant dans son bec des guirlandes de fleurs qui retombent de chaque côté. Sur le bouclier est un soleil marquant ainsi l'alliance de la France avec l'Autriche représentée par l'aigle. Aux entre-croisements des côtés, sont des pommes de pin supportées par des volutes de feuilles.

Sur le soubassement à pied était le coffre s'ouvrant en trois vantaux. Ce coffre, entièrement recouvert à l'extérieur de velours rouge brodé, était terminé à sa partie supérieure par une corniche sur laquelle huit dauphins soutenaient en l'air, avec leur queue, la couronne de France. Les dauphins étaient en bois doré et la couronne, recouverte de soie cramoisie, entièrement brodée de perles et d'imitation de pierres de couleurs simulant ainsi la couronne royale.

Derrière chaque vantail étaient huit tiroirs dont l'extérieur était recouvert de drap d'or; l'intérieur, au contraire, en satin bleu de ciel avec des galons d'or, était garni d'un coussin de même satin. Chaque tiroir avait un anneau de bronze doré fait d'une couronne de laurier, ciselé et doré par Gouthière.

L'entrée de serrure de chacune des trois portes était faite d'une tête d'Apollon en bronze. Houdon l'avait modelée en cire : Gouthière en avait pris une épreuve en étain qu'il avait ciselé, et c'était sur cet étain qu'il avait fondu la tête de bronze de Phébus.

Sur le côté du soubassement étaient deux médaillons ovales en bois, sculptés en bas-relief, entourés de guirlandes de fleurs : l'un représentait le Dauphin, l'autre la Dauphine.

Sur le devant, deux médailles en vermeil à l'effigie des mêmes personnages, également encadrées de guirlandes en bronze dorées, exécutées par Gouthière.

1. De 2 pieds de hauteur.

Dans ce meuble on avait mis les bijoux de la corbeille dont Marie-Antoinette devait avoir la jouissance en toute propriété. Il nous est malheureusement impossible de les décrire. Nulle part nous n'en avons trouvé la liste et nous ignorons quel fut leur sort lors de la Révolution.

A côté du coffre, sur une table toute tendue de point d'Espagne, était la grande toilette en vermeil se composant de cinquante-sept pièces.

Auguste l'avait dessinée et exécutée; chacun de ces ustensiles portait en relief ou gravé les dauphins de France.

Durant toute sa vie, Marie-Antoinette fit usage de ce service de toilette.

Il resta aux Tuileries après le 10 août et fut conservé ensuite avec le meuble à bijoux dans les magasins du Garde-Meuble. En l'an III, seulement, on envoya les pièces de la toilette à la Monnaie pour y être fondues : ainsi elles servirent à faire de la monnaie d'argent.

Quant au coffre à bijoux, il fut conservé comme un objet d'art jusqu'à l'époque du Directoire. Alors Ramel, étant ministre des Finances, le confia à deux industriels, Grecs de nation, qui faisaient un commerce d'exportation et d'échanges avec le Levant.

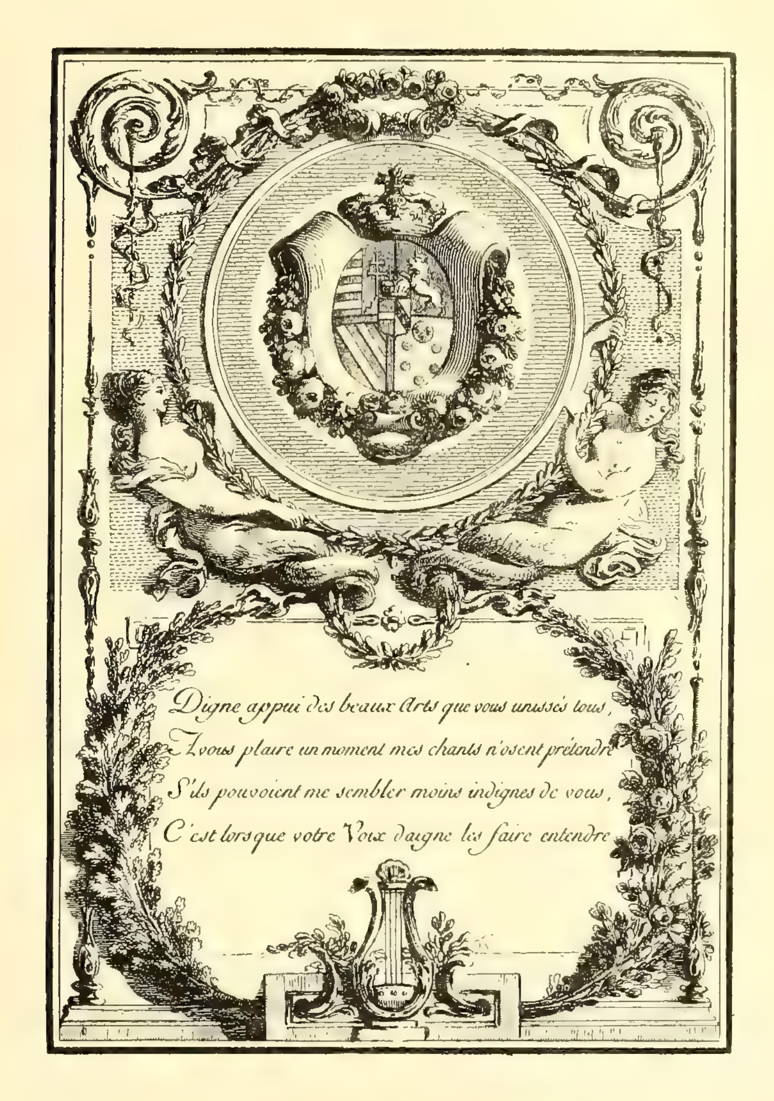
Ramel chargea ces deux négociants de vendre au mieux des intérêts de la République ce coffre à bijoux de Marie-Antoinette, tout couvert des insignes de la monarchie française. Nous ne savons ce qu'il advint de cette opération, mais il serait possible de supposer que Ramel, après avoir remis l'objet, n'entendît plus parler de ses deux intermédiaires.

*
* *

Au moment où Marie-Antoinette se mariait, la France était encore sous le coup de la désastreuse guerre de Sept ans et du traité de Paris : ses finances étaient épuisées par les guerres et par des dépenses folles qu'avait faites la Pompadour et que faisait encore Mme Du Barry. Aussi, tandis que sans cesse on voit sur les registres du garde-meuble du roi, en l'année 1770, les commandes d'objets les plus riches et les plus beaux pour cette dernière favorite, on constate que l'ameublement des jeunes dauphins fut choisi parmi ceux déjà existant en magasin.

Seules trois pendules furent spécialement commandées pour eux.

Ce ne fut plus le duc d'Aumont, mais le duc de La Vauguyon qui commanda les pendules. Celle destinée à la chambre du Dauphin, représentait « l'alliance de la France et de l'Empire couronnés par



FRONTISPICE DES « CHANSONS DE LABORDE », AUX ARMES DE LA DAUPHINE.

l'Hymen et l'Amour sous la figure de deux femmes se donnant la main ». Chacune de ces figures avait 2 pieds et demi de haut.

« La France était revêtue d'un manteau semé de fleurs de lis, le sceptre à la main et la couronne royale fleurdelisée, à côté d'elle, sur

un coussin; la figure de l'Empire avait un manteau impérial ; elle tenait une boule surmontée d'une croix, symbole de l'Empire chrétien ; à côté d'elle, un aigle éployait ses ailes. »

« Sur le tambour de la pendule, l'Hymen et l'Amour se penchant au-dessus de la France et de l'Empire, leur présentaient une couronne de fleurs. »

Le socle n'avait pas moins de quatre pieds de long. Il était décoré de guirlandes de fleurs et de couronnes de laurier : huit boules travaillées le supportaient.

La seconde pendule commandée pour le cabinet du prince était moins importante : le sujet représentait la Paix et l'Abondance sous la figure d'enfants, modelés d'après un dessin de Boucher : « D'un côté du tambour est un groupe d'enfants dont l'un ramasse toute sorte d'armes, massues, boucliers, casques, faisceaux, etc., tandis qu'un autre tenant une torche s'apprête à brûler ces instruments de guerre ; à côté, un autre enfant tient un rameau d'olivier; d'autres soulèvent une énorme corne d'abondance d'où sortent fruits, fleurs et argent monnayé ; sur le haut du tambour, un enfant assis sur un nuage tient l'écu aux armes du Dauphin. »

Ces pendules étaient des merveilles de composition et de ciselure. On en avait fait divers croquis avant d'en établir au net les dessins : elles avaient été ensuite modelées en cire, et, les cires réparées, on avait fondu les figures.

Elles avaient coûté : la première, 24,760 livres; la deuxième, 15,660.

Pierre, l'horloger, valet de chambre du roi, en avait inventé les mouvements et avait dirigé l'exécution des figures.

La troisième pendule, celle destinée à la chambre de la Dauphine, était beaucoup plus petite, mais c'était sans contredit la plus jolie des trois.

« Sur un socle de marbre blanc, un Génie en bronze doré aiguise un trait sur lequel un petit Amour verse de l'eau. Au pied du génie sont des flèches et un carquois. »

L'auteur de cette petite merveille était Ageron, célèbre horloger de Paris. Après avoir été dans la chambre de la Dauphine, elle fut apportée dans le délicieux salon des petits appartements, lorsque Marie-Antoinette, devenue reine, les fit décorer comme ils sont encore aujourd'hui.

Ces pendules n'ont pas survécu. Sans doute elles furent vendues à l'étranger sous le Directoire, mais aucun document ne nous le prouve.

* * *

Marie-Antoinette n'aimait pas le luxe de cour et elle avait horreur des grandes pompes et des fêtes somptueuses. Son intimité lui plaisait plus que les réceptions officielles. Aussi ne chercha-t-elle point, lorsqu'elle devint reine, à se composer un de ces ameublements riches et imposants, tels que les avaient eus les favorites du temps de Louis XV; mais si elle n'aimait pas le luxe à effet, elle avait une véritable passion pour les objets de pierres dures d'Orient.

Jeune fille, en Autriche, ce goût s'était principalement porté sur les bois pétrifiés. La jeune archiduchesse avait voulu avoir des tables et des vases de cette matière. Au Petit-Trianon, comme à Versailles dans les petits appartements, on montre encore des vases de bois pétrifié avec des montures de bronze, signées d'un artiste allemand, Kurth; il est permis de supposer que ces objets ont été envoyés de Vienne pour l'usage de la reine.

Lorsque Marie-Antoinette fut souveraine, elle put satisfaire son goût pour les belles matières dures d'Orient.

Le Garde-Meuble en possédait la plus belle collection qui fût au monde. C'étaient toutes les merveilles taillées et montées sous François I[er], Henri II, Charles IX, et dont nous ne voyons qu'une minime partie dans la galerie d'Apollon.

Ces vasques, ces calices, ces coupes avaient des montures d'or rehaussées de pierres précieuses, de perles et d'émail.

Marie-Antoinette en choisit six, tant pour la cheminée et les consoles de sa chambre que pour la décoration de son salon, de sa bibliothèque et de ses petits cabinets.

Elle désigna pour la cheminée de sa chambre une grande vasque de lapis en forme de nef : sur la poupe de cette vasque qui a survécu, un Neptune, assis dans une coquille d'or massif émaillé, semble diriger le navire. Au-dessous du Neptune est un mascaron également en or émaillé; de la bouche sortent des guirlandes de fleurs qui, contournant les côtés de la nef, viennent rejoindre la proue, faite d'une tête de dragon : la vasque est supportée par un pied à tige, qui est lui-même supporté par des sphinx.

Cette magnifique pièce est encore dans la galerie d'Apollon où l'on peut l'admirer sous le n° 242 [1].

1. N° 512 du *Catalogue des pierreries de la Couronne*, de 1791.

De chaque côté de cette nef de lapis, toujours sur la cheminée, étaient: à droite, une aiguière d'agate orientale, entièrement gravée sur la panse, de sujets marins; l'anse en or émaillé était faite d'un corps de femme ailée; à gauche, un grand vase de même matière précieuse, décoré au biberon d'un double mascaron, l'anse faite d'une femme dont le corps se termine en cartouche, le tout en or émaillé. Ces deux pièces ont disparu aujourd'hui de la collection de l'État, et nous ne savons pas de particuliers qui aient la bonne fortune de les posséder.

Sur une console, on voyait la grande nef d'or fin du couvert royal; sur les côtés, étaient les chiffres du roi; à la poupe, les armes de France et deux génies qui supportaient une couronne tout en diamant; à la poupe, une tête d'Apollon : deux tritons et deux nymphes nageant au milieu des coquillages et des rochers soutenaient le tout élevé au-dessus de leurs têtes.

La nef avait un couvercle sur lequel s'élevaient trois dauphins qui maintenaient avec leur queue une couronne de diamants surmontée d'une fleur de lis. Ce morceau superbe d'orfèvrerie avait 21 pouces de haut sur autant de long; il faisait partie en 1792 des diamants de la Couronne au Garde-Meuble; il y fut volé dans la nuit du 10 septembre; les voleurs le brisèrent, vendirent l'or d'un côté et les diamants de l'autre [1].

Deux vases de jade se faisant pendant entouraient la grande nef, l'un en forme de vaisseau antique soutenu par des thermes en consoles, l'autre de forme identique avec des mascarons en or émaillé, tous deux rehaussés de diamants, de rubis et de pierres précieuses. Plus heureux que la nef, ces deux vases ont survécu et sont encore à la galerie d'Apollon [2]; Jules Jacquemart les a gravés à l'eau-forte dans son magnifique recueil des Joyaux de la Couronne (pl. 44 et 46).

On voyait sur la cheminée du boudoir un vase en forme de coquille en agate; en face, sur un petit guéridon, un autre vase surmonté d'un dragon ailé : tous deux couverts d'ornements d'or émaillé et sertis de quantité de rubis et diamants. Ces pièces ont disparu.

A la fin du XVIIIe siècle, lorsque l'on était tout entier à la guirlande de fleurs, aux flèches, aux carquois, en un mot au style qui se personnifie du nom de Louis XVI, on ne s'attendait pas à voir la reine de France, en collectionneuse passionnée des œuvres d'art de

1. *Catalogue* de 1791, n° 513.
2. *Catalogue* de 1791, 510 et 511.

la Renaissance, recueillir, dans ses appartements les plus intimes, les plus beaux objets datant de cette époque!

Nous pourrions indiquer dans le même appartement chacun des meubles dont Marie-Antoinette fit usage, mais la liste et la description en seraient monotones. Citons cependant une commode de Riesener à panneaux de marqueterie polychrome avec sujets décoratifs, et un bureau dans le genre de celui de Louis XV, mais plus mignon, avec des quantités de secrets où devaient s'enfouir les billets parfumés, les faveurs, les petits souvenirs d'une heure heureuse et d'une amitié passée.

* * *

A Trianon, la reine s'occupe des jardins, des fleurs; elle organise des fêtes champêtres, elle monte des comédies, elle fait construire le théâtre, cette délicieuse bonbonnière qui restera le modèle du genre. Puis, se laissant aller au goût de la sentimentalité, elle continue la création du « hameau », certainement la partie la plus connue et la plus fréquentée de Trianon.

Dans le petit château, elle ne modifie presque rien; les meubles du temps de Louis XV restent en place; s'il en arrive de nouveaux, ce sont des objets mobiliers d'usage plutôt simples. Une lanterne qu'on admire encore aujourd'hui est à peu près la seule dépense mobilière de Trianon. Mais il est une autre résidence au contraire pour laquelle Marie-Antoinette commande un ameublement complet qui est demeuré comme le type du mobilier Louis XVI. En tout cas, ce qui nous en reste est arrivé, dans les ventes publiques de ces derniers temps, à obtenir les plus hauts prix que des meubles aient encore atteints.

Marie-Antoinette sait déjà qu'elle n'est plus aussi populaire qu'au moment de son mariage. Elle veut ressaisir l'affection des Parisiens; pour cela elle se trouve à Versailles trop loin de la capitale, elle veut s'en rapprocher. Il y a sur les coteaux de la Seine en amphithéâtre et dominant la grande cité, un délicieux château : c'est celui de Saint-Cloud. Il appartient au duc d'Orléans que demain l'histoire appellera Philippe-Égalité.

Le prince est criblé de dettes; ses créanciers le pressent : il consentira certainement, moyennant un prix considérable, à céder son domaine au roi. Marie-Antoinette prie Louis XVI d'en parler à son cousin. Le roi y consent. A la première ouverture, le duc d'Orléans refuse net.

Le roi, incité par sa femme, revient à la charge et cette fois ordonne au duc d'Orléans de lui céder Saint-Cloud. Ainsi ce domaine passa-t-il entre les mains de Marie-Antoinette.

A peine en a-t-elle la jouissance qu'elle veut s'y installer. Elle prescrit au Garde-Meuble d'y transporter de quoi garnir salons, galeries, appartements privés; puis elle fait venir Riesener, Gouthière et Weisweiler, un ébéniste d'outre-Rhin qu'elle protège. Elle leur commande des meubles dont les panneaux seront des laques de Chine à dessin d'or sur fond noir. Une partie de ces meubles ont survécu. Ceux de Riesener sont à devant avec avant-corps; partout courent sur les laques des guirlandes de fleurs, et au milieu des frises du haut est le chiffre de Marie-Antoinette fait de guirlandes de roses. Gouthière a ciselé et doré ces bronzes; au bas sont des couronnes de roses et des cornes d'abondance. Ainsi étaient une commode et un secrétaire qui, provenant des ventes que le Directoire fit en 1798, furent adjugés à la vente de lord Hamilton pour la somme de 491,400 francs!!!

Les meubles de Weisweiler sont aussi composés de plaques de laques, mais les chutes et les guirlandes sont remplacées par des gaines à têtes de femmes. Pajou doit être sinon le dessinateur au moins l'inspirateur de ces figures.

Puis à la frise du haut, au lieu de retrouver le chiffre en branches de roses de la reine, on voit la tête d'Apollon modelée par Houdon pour le coffre de mariage de la reine; elle est maintenue par deux sphinx qui la tiennent chacun par une griffe. La fameuse table du Musée du Louvre avec la corbeille sur l'entre-croisement du pied est de Weisweiler. Devenue la propriété du prince de Beauveau elle fut rachetée à sa vente, à la demande de l'impératrice Eugénie, par le service du mobilier national. D'abord placée à Saint-Cloud où elle avait été primitivement, elle fut ramenée au Louvre en août 1870, et depuis ce temps reste à ce Musée dans les galeries des objets de la collection Sauvageot.

Il existait aussi une grande commode de laque de Weisweiler avec les mêmes gaînes et la même tête d'Apollon bordée de sphinx, elle fit partie de la vente de la collection Hamilton; elle y fut adjugée 132,000 francs.

On voit que les meubles de Marie-Antoinette, lorsqu'ils peuvent prouver leur authenticité, atteignent des prix respectables.

... Hélas! peut-être en est-il de moins authentiques qui ont été encore vendus plus cher. Mais taisons-nous... Si nous parlions, nous

ferions trop de peine aux détenteurs actuels ; certains collectionneurs ne veulent pas savoir que le XVIIIe siècle est une source incalculable de revenus pour les truqueurs.

Saint-Cloud fut la dernière villégiature de la reine ; durant l'été de 1790, elle put encore quitter les Tuileries qu'elle considérait comme une prison et venir se reposer dans ce Saint-Cloud qu'elle avait tant désiré et jouir de ses meubles qu'elle avait fait faire et qui devaient rester la personnification la plus pure du style qui porte le nom de Louis XVI.

GERMAIN BAPST.



LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(TROISIÈME ARTICLE [1].)



La fin du règne de Louis XIV ne révèle pas un portraitiste en miniature vraiment digne de ce nom : bien au contraire la faiblesse s'accentue, se traîne lourdement, quelquefois amenée à un retour archaïque vers l'ornementation bariolée des manuscrits de prières [2], le plus souvent rivée à la reprise béate de compositions allégoriques, niaises, férocement poussées à la couleur criarde et aux applications d'or. Aussi bien les miniatures ne comptent-t-elles guère dans les expositions de peinture ; les gens très osés qui en montrent les empilent par douzaines sous un numéro unique, sans désignation. Lorsqu'un artiste habile s'y risque, il y a toujours un peu de camaraderie sous roche, témoin Bernard Picard qui nous a laissé deux très fines effigies sur vélin, munies de tous les sacrements de miniature et représentant un libraire de Paris et sa jeune femme. Vous verriez au Louvre une ou deux pièces du même temps dans la collection Lenoir, une dame de 1715 environ

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 115 et 400.

2. Voir à la Bibliothèque nationale le livre d'heures de Louis XIV avec le portrait du roi en frontispice; ms. latin 9476. Ces heures ont été faites à l'hôtel des nvalides en 1688.

(n° 271) et la duchesse de Berry, fille du régent (n° 272). Une mode commence, empruntée aux petits dessins allégoriques, c'est la forme oblongue ou carrée des portraits-miniatures. Il faut plus d'espace à droite et à gauche du personnage pour permettre aux draperies leur jeu chatoyant, et laisser place aux accessoires. On pressent Nattier avec ses toiles plus larges que hautes, nécessaires aux belles princesses couchées sur les nues. La disposition allongée a d'ailleurs beaucoup de commodité pour la miniature, en ce sens qu'on l'encadre plus facilement sur une boîte ovale; c'est là tout le secret. Le pauvre art mignon ne compte plus que pour la note claire jetée par lui sur le couvercle d'un coffret ou d'une tabatière; vous ne sauriez rencontrer jamais de miniatures suspendues aux murailles, la coquetterie en serait surannée et par trop ridicule!

*
* *

Mlle Catherine Perrot, académicienne et miniaturiste, s'est donné la tâche d'écrire, en 1693, un traité de son art pour le compte du libraire Seneuze[1]. Élève de Nicolas Robert, Mlle Perrot s'intéresse de préférence à la peinture des fleurs. Mais, en combinant ses recettes avec celles fournies par un autre ouvrage anonyme publié quelques années auparavant[2], on se fait une idée très nette de cette technique de tradition conservée pareille depuis des siècles et qui, même de notre temps, n'a guère varié. Sauve la révérence due aux arts, ces livres rappellent un peu la cuisinière bourgeoise. « Pour faire un « ciel de jour, on prend de l'outremer et beaucoup de blanc qu'on « mêle ensemble dont on fait une couche la plus unie qu'on peut avec « un gros pinceau et à grands coups... » Ils écrivent *mignature* tous, ils pourraient tout aussi bien dire mignardise. Mignarderie de conception, de pratique, de faire, petitesse de métier, routine mignonne! Ils ne se servent encore que de beau vélin, — tout est beau dans leurs fournitures, — ils nomment à peine les tablettes d'ivoire où le pinceau n'a point la facilité de courir comme sur le parchemin. Ils choisissent celui-ci en peau de veau très fine, sans grains, bien polie, poncée longtemps et collée au revers sur une planchette pour la

1. *Traité de la mignature, dédié à Mme la princesse de Guémenée, par Mlle Perrot, de l'Académie royale.* Paris, Arnould Seneuze, 1693.

2. *Traité de la mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître et le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruni et l'or en coquille,* par M. B. Paris, Baslard, 1684.

tendre. Ils n'oublient rien dans cette préparation, ni le lavage préalable de la surface à peindre avec du fiel de carpe afin d'éviter les graissages, ni l'épointage savant des pinceaux, ni la feuille de papier blanc intercalée entre le vélin et la planchette pour atténuer les stries du bois. Alors c'est le calque maintenant, le poncif de la pièce à reproduire, avec les mille pratiques destinées à augmenter ou à réduire le modèle. Le miniaturiste a-t-il à copier une grande toile sur une place large comme la main, voici sa recette : il décalque les lignes principales de l'original et par le moyen d'une sorte de pantographe il l'amène à la réduction voulue. Bien peu d'entre eux savent dessiner à main levée, ils ne s'en cachent pas, ils n'ont aucune prétention. Qu'ils aient à transcrire une gravure à grandeur égale, ils en pointillent les contours à l'aiguille et passent sur le papier une matière colorante, laquelle filtre à travers les trous et se dépose sur le vélin. C'est le *b-a-ba*.

La palette est peu variée; elle se compose d'une plaque d'ivoire comme aujourd'hui encore, sur laquelle ils disposent leurs couleurs dans un ordre méthodique. La palette est autre pour les fleurs, autre pour la figure, autre pour le paysage. S'il s'agit de portraits, l'artiste groupe d'un côté les tons de carnation, avec au milieu beaucoup de blanc, parce que le blanc se mêle à toutes les couleurs. De gauche à droite on étale par rang de valeurs, le massicot, le stil de grain, l'orpin et l'ocre. Ensuite du vert (fait d'outremer de stil de grain et de blanc à parties égales), du bleu (outremer, inde et blanc mêlés), du vermillon, du carmin, du bistre et du noir.

Quant aux pinceaux, ils sont des meilleurs, cela va de soi, et les meilleurs s'achètent à Paris 12 sols la douzaine chez la femme Lacaze, « au coin de Rome » ; on en juge la pointe en la mouillant aux lèvres.

Comment travaille le miniaturiste? Dans une pièce à une seule fenêtre pour obvier aux jours faux. Il est devant une table moyennement haute avec un pupitre portant le vélin tendu. La lumière vient de gauche. Tout autour de lui ses instruments : godets pleins d'eau pure, bouteilles renfermant la gomme filtrée, pinceaux rangés en flûte de Pan, grattoirs très fins, verres grossissants [1]. Rarement un modèle en chair et en os. A supposer que l'artiste travaille d'après nature, il s'est fait auparavant un dessin à l'aquarelle très poussé qui n'abandonne rien au hasard. Il peint d'abord largement, à

1. Jean Walter de Strasbourg s'est peint lui-même dans son atelier, et cette miniature est au Cabinet des Estampes (Ja. 25, folio 6).

teintes plates sur les plus grandes surfaces à couvrir, puis cette couche une fois séchée, il revient sur elle au pointillé, pointillé rond ou pointillé à stries, à la façon de Clouet ou du vieux maître Fouquet. Rien n'est changé depuis ceux-là, que le génie.

Par malheur la tradition venue d'eux s'applique à la lettre des recettes transmises, sans plus d'imprévu ni d'originalité. C'est le hiératisme dans sa piteuse et autoritaire acception. Mlle Perrot ne dit jamais : Si vous avez à composer un fond jetez-le à votre guise, suivant les conditions de lumière ou les symphonies; elle vaticine et impose. A l'en croire on fait les arrière-plans de diverses sortes, on les choisit d'avance comme la nuance d'une robe. Les uns sont bruns, les autres verts; tous ont leur formule précise écrite à la façon des hiéroglyphes de nos modernes chimies. Les verts font mieux valoir les chairs (ce que Corneille de Lyon et Clouet n'ignoraient pas) et ils sont de stil de grain, de noir et de blanc à quantités égales. Au fond, cette nomenclature de gammes est-elle seulement le fait de la miniature en ces temps? Les graveurs classiques n'ont-ils pas tous ainsi leurs recettes numérotées, étiquetées, chacune répondant à un besoin spécial? Les peintres eux-mêmes en sont-ils exempts qui suivent fort docilement la pareille voie, sans oser par hasard risquer un pied en deçà ou au delà? Le nimbe des saints a sa tradition qu'on ne contrarie jamais ; Jésus-Christ, une robe d'ordonnance à la façon des uniformes réglés par M. de Louvois ; saint Pierre a le teint basané, et ce teint s'obtient en combinant deux ou trois ingrédients ensemble. Le livre de Mlle Perrot répond à tous les besoins, visages, draperies, fleurs variées. Une tête d'enfant réclame du bleu, une figure d'homme beaucoup d'ocre. Entre tant d'exigences inattendues, ce sont encore les fleurs qui ont le pas, et, dans le nombre, la violette n'est point si humble qu'on le veut bien dire.

En suite de tant de précisions que j'abrège, il restait en vérité peu de choses à l'initiative privée. C'est de ces pratiques d'atelier, de ces grammaires impitoyables que toutes les miniatures exécutées alors tirent leurs qualités et leurs défauts uniformes, le tout textuellement appris, redit servilement sans accent et sans charme. Le rudiment traditionnel s'en perpétuera à travers le XVIIIe siècle, mais il rencontrera des commentateurs habiles qui voudront s'affranchir de ses ukases et en interprèteront la lettre à leur guise. Sous Louis XIV, la miniature-portrait fut très exactement semblable aux grands personnages, lesquels ressemblaient tous au roi, à cause de la perruque. Seuls les chauves y trouvaient leur compte.

*
* *

Voilà donc que, sauf Petitot pour l'émail, les miniaturistes du XVIIe siècle n'ont point grandi leur art. Hésitants, naïfs, accrochés à leur pratique mesquine, ils vont sans progrès notable; ils sont au



PROSPER MARCHAND, LIBRAIRE A PARIS,
MINIATURE DE BERNARD PICART.
(Cabinet des Estampes de Paris.)

plus bas tombés dans la redite insipide, à la façon des maîtres de l'École française, hypnotisés par le classique, attardés aux formules vides. C'est sans beaucoup d'esprit ni de finesse qu'ils ajustent leurs portraits, pourvu que certaines théories d'atelier se gardent dans leur œuvre. Le mérite suprême est de ne se singulariser jamais et d'éviter les audaces ou l'originalité. Très récemment, M. Henri Lemonnier signalait cet état dans un livre que je suis heureux d'approuver ici sans réserves[1]. De proche en proche, les fadaises italiennes ont envahi, et comptez que le moindre peintre de portraiture singe les ultramontains en travaillant la perruque ou

1. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, Hachette, 1893.

l'habit d'un modèle bourgeois. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, on se contenta du barème ridicule fourni par les praticiens dont nous parlions, qui imposait une seule fenêtre à l'atelier, le jour à gauche, des couleurs graduées suivant l'âge ou la profession du personnage à dessiner. Ni Bernard Picard, plus aisé, ni Jean-Baptiste Massé



CATHERINE COTTIN, FEMME DE PROSPER MARCHAND.

MINIATURE DE BERNARD PICART.

(Cabinet des Estampes de Paris.)

même, reçu académicien en 1717, ne voulurent s'affranchir. C'était une religion dont les dogmes n'admettaient guère la discussion.

*
* *

La Rosalba, venue en France dans le temps de la Régence, jeta une note gaie et de la jeunesse un peu sur ces hiératismes vieillis. Appelée d'Italie par l'étonnant banquiste qui a su en quelques mois drainer le meilleur de l'épargne française, John Law, précédée chez nous d'une renommée particulière, tout de suite classée à cause de son origine italienne, Rosalba Carriera, vieille fille, laide, bonne

avisée extrêmement, eut très vite les routes aplanies. A dire vrai, la miniature n'était qu'une des cordes dont elle jouait, et ce fut surtout le pastel qu'elle imposa, précédant La Tour, rajeunissant le genre des crayonnistes d'auparavant, lançant les coquetteries sur cette donnée. Les financiers eurent de tout temps le privilège de surprendre les talents, mais Dieu sait combien au XVIIIe siècle! Tandis que Rosalba Carriera faisait sa cour à son protecteur et préparait son entrée dans la société parisienne en peignant sur vélin la fille de Law, une enfant encore, mais un parti de 17 millions, le cardinal Bentivoglio, Italien aussi, ne dédaignait pas de jouer à la poupée avec la fillette. De Law au Régent, et du Régent au roi, la pente fut naturelle pour la Rosalba; avant, on eût commencé par le roi, mais la finance a déjà transformé bien des hiérarchies. Au fond, l'écart n'est point si grand, puisque Mlle Law sera princesse, si, comme tout le fait prévoir, elle épouse le prince de Vendôme, à qui on la destine. Qu'est le roi au prix de Law? Un pauvre enfant soumis à bien des gens et qui posera devant la Rosalba pour une miniature destinée à une boîte d'or, laquelle boîte sera offerte à Mme de Ventadour, sa gouvernante. Le jeune prince n'est point très patient, ses poses sont pénibles; Rosalba a épinglé une carte sur une boîte et au grand galop elle fixe ces traits mobiles entre deux récréations. Law, d'ailleurs, ne l'avait point gâtée sur le chapitre : il avait fallu le prendre en hâte à son déjeuner, et emprunter à ses valets une de ses cravates et une de ses perruques pour terminer son portrait. Rosalba dit ces choses dans son journal[1] avec une candeur jouée et une apparente philosophie. Elle feint, la fille de cinquante ans, de ne rien savoir sur Mme de Parabère, de prendre fort au sérieux Mlle Pécoil, devenue duchesse de Brissac, de passer sans comprendre au milieu de ce monde dont Lassay disait : « Il faudrait chaque matin avaler un crapaud pour n'y avoir plus de dégoût! » Elle travaille sans relâche; on lui fait tantôt une réputation que très sincèrement son mérite ne vaut pas. Alors elle abandonne la miniature pour le pastel et elle échelonne ses séances, elle indique ses heures qu'on accepte toujours.

Pourquoi cet engouement? Les Français ont Watteau, ils ont même d'autres artistes moindres qui se peuvent comparer à la *peintresse* italienne sans mécompte. Elle n'a ni le dessin impeccable, ni la ressemblance garantie, ni même l'originalité puissante. Elle est

1. *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en* 1720 *et* 1721, *publié en italien par Vianelli, traduit par Alfred Sensier*. Paris, Techener, 1865, in-8°.

seulement la personne à la mode, et cette qualité prime tout. Et puis ses mièvreries de coloris, ses poses alanguies, le sentiment allégorique de ses portraits, plaisent au delà de tout[1]. Joignez-y que la diplomatie italienne, innée chez elle, facilite étrangement les besognes. Devant que de prendre séance à un modèle de qualité, elle a préparé les fonds convenables; une de ses sœurs a mis les accessoires au point, elle-même s'est enquise adroitement des caprices et des goûts de son personnage. Ce qu'elle dit d'un chacun est justement ce qu'on souhaitait qu'elle dît. D'une femme elle cherche à peine la ressemblance, bien plutôt elle s'ingénie à mettre en saillie les tares mignonnes alors goûtées, les nez petits, les yeux grands, les joues pâles; Van Loo peint Mme de Parabère tenant une colombe, il l'a faite très jolie; Rosalba la montre moins pure de galbe, mais autrement troublante et ensorcelante. Les conventions d'auparavant sont conservées par elle, mais elles empruntent la note moderne et le ragoût du dernier genre. Même les figurines sur ivoire qu'elle peint pour des boîtes chères, toutes ces beautés, depuis gravées chez Duflos, l'*Après-dînée*, l'*Été*, le *Printemps*, ne sont que des imitations d'autrefois; elle a su leur donner le ton nouveau et leur communiquer le cachet très sémillant de leur époque. C'est d'elle, à vrai dire, que date le XVIIIe siècle dans la miniature et le pastel, cette fausseté gentille et aimable dont on raffola pendant soixante-dix ans. Une chose cependant se doit dire, c'est combien son tact très affiné la prémunissait contre elle-même. Suivant le modèle, Rosalba est brillante ou froide; elle n'a point de théories absolues, d'où l'étonnement de retrouver sous sa signature des œuvres d'une dissemblance complète et radicale, parfois de véritables horreurs.

Avec Rosalba, la tradition professionnelle s'est émancipée : elle a agrandi les dimensions de ses vélins, leur a donné des formes rares, oblongues ou ovales. Quand Rosalba se sert de l'ivoire, elle sait à merveille jouer des fonds naturels fournis par lui. Et puis elle dédaigne les éclairages de côté; elle oublie volontiers les locaux où elle s'enferme pour donner plus de lumière aux figures. Ce n'est certes pas encore le plein air, et ses brutalités savoureuses, mais ce n'est déjà plus le « fond de cave ». Rosalba s'arrange pour baigner uniformément son modèle de clartés douces, diffuses, qui mettent des gaietés sur les chairs et sur les étoffes. Le dessin lui fausse com-

1. Une miniature fort médiocre, aujourd'hui conservée au Louvre, lui est attribuée. C'est un travail pénible et las, dont il convient de décharger son bagage.

pagnie par instants, mais elle rachète l'erreur par des habiletés de détail fort plaisantes.

Elle fut, dit-on, jalouse sur le très tard d'un astre nouveau découvert à Copenhague, Ismaël Mengs; déjà aux trois quarts aveugle, elle put voir quelques travaux de ce miniaturiste et en eut du dépit. Non que Mengs eût son charme, mais il soignait mieux les figures, ses ressemblances comptaient pour davantage. Son tort venait de son talent d'émailliste; Mengs poussait de trop ses chairs, les pointillait à l'ancienne mode, les retournait et reprenait jusqu'à les rendre insipides. Mariette avait des académies dessinées par Mengs qui « étoient de glace ». De glace, soit, mais si Rosalba était jalouse, c'est qu'elle n'avait jamais connu cette glace-là; c'était toute la raison de sa colère.

*
* *

Il ne paraît pas que les artistes français de la miniature eussent été entraînés par la Rosalba. On vit, en 1724, un sieur Vennevault, attaché aux anciens principes, partir pour Lunéville, où il peignit sur vélin tous les princes de la maison de Lorraine. Eût-il vécu sous Louis XIV, Vennevault n'eût pas différemment compris les choses. Lui et Mlle Bocquet, l'un suivant l'autre, exposent volontiers à l'Académie de Saint-Luc. C'est le roi Louis XV, le peintre Boucher, des portraitures allégoriques qu'ils montrent : toutes œuvres banales, poussées, caressées même, entendues à la façon du XVIIe siècle, tenues dans les principes de coloris et d'éclairage chers à l'école. Vennevault traite le sujet par surcroît : des amours piqués par des abeilles, des unions d'Amour et d'Amitié, des portraits de jeunes filles « sous la figure de ces bacchantes, lesquelles portoient des fleurs aux fêtes du paganisme ». Encore Vennevault est-il de l'Académie et doit-il au docte corps de ne point s'émanciper; mais les autres, les moindres s'attardent aux pareilles idées. Ils sont sous Louis XV ce que les romantiques vieillis paraissent de nos jours, encore qu'on leur montrât plus de déférence. On avait tant de respect pour eux que Hall le Suédois, tombé au milieu de leur église, parut un Manet envoyé par Satan pour leur faire noise.

Ce qui les inquiète toujours, ce n'est point l'art en lui-même, mais le procédé. Plusieurs d'entre eux écrivent à leur tour des catéchismes où leur religion spéciale s'affirme dans ses dogmes séculaires de fabrication : la fenêtre à gauche, telle couleur pour saint Jean-Baptiste, telle autre pour la Vierge; l'homme même a ses gammes,



PORTRAIT DE DIDEROT, PAR J. GARAND, MINIATURISTE.

de même aussi la folle jeunesse. Il faut se répéter puisqu'ils se répètent. Ils écrivent cela du plus grand sérieux, comme un *Pater*. Des aventureux, moyennement avisés, font bien de temps en temps quelques remarques. Vincent de Montpetit prône en 1759 la miniature « éludorique » qui suppléera aux faiblesses de la peinture à l'eau ou à la gouache[1]. Vincent de Montpetit a constaté que la miniature ordinaire passe à la grande lumière, que l'émail se bosselle ou se brise. Il propose un procédé à l'huile et à l'eau sur lequel on ferait adhérer un verre par le moyen d'un mordant. Tout cela est bel et bon, mais il eût été autrement fécond de lancer les miniaturistes dans une autre voie. Ceux qui, à l'exemple de Baudouin ou de Cochin, peignent sur vélin des gouaches exquises, ne tentent à peu près jamais le portrait; ils l'abandonnent à Vennevault et à ses complices. Éludorique ou non, le portrait miniature est resté médiocre; il est lourd, mal éclairé, et si de hasard quelque exception se présente, on la doit aux peintres illustres d'alors, de Troy, Nattier, lesquels, faisant une amusette, oubliaient de signer leur nom.

Ils furent ainsi un certain nombre de maîtres classés auxquels on donnerait volontiers de ces gouaches jolies, un peu ternies par les années, où s'aperçoivent des qualités particulières de dessin et de composition. La collection Lenoir au Louvre renferme trois au quatre miniatures sur vélin dans l'esprit tout à fait de Nattier, où la façon de gouacher les chairs et les étoffes en touches épaisses décèle l'artiste habitué à la peinture à l'huile. En ces temps les maîtres n'eussent point cru déchoir pour s'arrêter à ces pratiques modestes; l'écart entre ceux-là et les seigneurs artistes d'aujourd'hui se mesure à cette naïve manière de juger son état. Quoi qu'il en soit, ceci ne comptait pour eux que comme une récréation, — la chanson que Lulli mettait en musique entre deux opéras —. Le plus souvent, c'étaient des amis ou des parents qu'ils traitaient ainsi, sans y mettre plus de coquetterie.

Dans le tas infini des miniaturistes secondaires, J. Garand se fit une place tout à coup en exposant un portrait de Diderot dont l'illustre critique voulut bien dire un mot aimable. « Qui voit mon portrait par Garand me voit en personne. » En vérité, appuyé comme il l'est sur la main droite, présenté presque de profil dans une attitude méditative, le Diderot de Garand peut à la rigueur passer pour un des meilleurs. Van Loo a su être plus épisodique; il n'est, certes, ni

1. *La Peinture éludorique, ou nouvelle façon de peindre en miniature,* 1759.

plus vrai ni plus sévère. Mais que voilà bien un hasard! « Il m'a fait comme un sot dit un bon mot », insinuera ailleurs l'impitoyable critique, corrigeant par une phrase à la Rochefort ce qu'il craint d'avoir lâché de trop gracieux à l'adresse d'un peintre. Sincèrement, la malice dépassait un peu la mesure. Garand, aujourd'hui aussi inconnu que Dibutade, à peine sauvé de l'oubli par cette cruauté et quelques médiocres effigies gravées d'après lui, ne méritait point ce sarcasme. Son jeu était d'un siècle en retard, il peignait froid, mais il avait quelque dessin, une bonne volonté parfaite, beaucoup de respect pour son art secondaire. Un jour qu'il fit Mme Favart dans un costume de ville, il eut mieux que de la sincérité, il eut de l'esprit, car ce n'était point chose fort aisée que de fournir une ressemblance parfaite sans produire un laideron. Or, Garand y sut mettre beaucoup de galanterie, comme avec Diderot, même comme avec Mme Arnould en Psyché, ou avec Mme de Graffigny devant sa table de travail. Mme de Graffigny eût cependant bien mérité qu'il la torturât en portraiture, elle, la sotte personne qui, ayant par fortune hérité des planches de Callot, les fit convertir en batterie de cuisine! Garand se réserve pour l'abbé de Lattaignant, pour Grécourt aussi, dont il fabriqua pour bien peu d'horribles monstres.

En tout cela rien encore de l'art français du XVIIIe siècle; Watteau ni Boucher n'ont su entraîner à leur suite les praticiens de la miniature. Ce qu'on voit d'essais s'égrène dans les livres à images, dans l'estampe, dans les peintures de genre, quand les portraitistes sur vélin ou sur ivoire osent à peine quitter leur ornière. Longtemps encore les écrivains du métier, comme Mayol [1], s'ingénieront à reprendre les théories ci-devant dénoncées et à en faire le vade-mecum du parfait exécutant. Lui, Mayol, étudie les *goûts* et les classe. Il découvre le *goût naturel*, le *goût artificiel*, le *goût de nation;* à ses yeux, même dans le portrait, la composition bien ordonnée d'une œuvre est tout; elle se doit *balancer*, c'est dire que chaque partie doit renfermer à doses équivalentes ce que contient la partie voisine. Rien donc ne laisse prévoir une renaissance de la miniature dans le sens de l'esthétique libre et de la jolie impertinence du XVIIIe siècle.

La lumière vint du Nord en la personne du Suédois Hall, un tout jeune homme, tombé à Paris sans idées préconçues, sans attaches

1. *Introduction à la mignature ou préceptes particuliers et détaillés pour se perfectionner en cet art*, par le sieur Mayol. Dédié à Mlle d'Azy. Amsterdam, A la Compagnie, 1771, in-8°.

d'école, et qui usa en toute naïveté de sa bride sur le cou. Ce qu'il imagina? Oh! la plus simple chose du monde. Au lieu de pointiller son ivoire ou son vélin, de peiner pour arriver à des trompe-l'œil saugrenus et médiocres, Hall transporta dans la miniature le moyen très seyant de Baudouin, la gouache touchée à larges coups, brossée en nuages nacrés et diaphanes; en un mot, débarrassant son pinceau de toute contrainte, il se mit à traiter le portrait mignard à la mode des aquarelles, audacieusement, à la diable un peu, mais de la sorte la plus parlante. Si bien que de ces besognes oiseuses, tristes, toutes contrites d'avant, il tira la vie moderne, la spéciale tournure des vignettistes d'alors, empruntant à la fois de Cochin, de Saint-Aubin, de Baudouin, d'Eisen, la malicieuse et divine allure, ce je ne sais quoi de futé et de joliment musqué et pimpant qui est tout le XVIII[e] siècle. Dès 1767, il a la clientèle princière, il s'attaque aux ministres, et Auguste de Saint-Aubin ne dédaigne pas de graver sur ses modèles. Ici une histoire; Hall a peint une miniature fort agréable de Phelypeaux de Saint-Florentin. L'abbé de Langeac en commande une planche à Saint-Aubin, qui la grave en vingt-quatre heures, sur des ordres formels. Que se passa-t-il? L'abbé de Langeac, qui était du dernier bien avec le ministre, eut-il une brouille? Le fait est qu'il oublia le portrait, l'artiste et la note à payer. Saint-Aubin, malin comme un singe, ne voulut être dupe qu'à demi; il tira plusieurs épreuves de son ébauche et sur chacune, de sa main, il écrivit au crayon des remarques insolentes : « J'ai fait cette planche en vingt-quatre heures pour obliger l'abbé de Langeac qui voulait faire une surprise à son..., son bienfaiteur. Il ne m'a jamais payé... »

Mais Hall ne s'attardait point à ces querelles, il avait mieux à penser. En 1769, il expose à l'Académie, dont il fait partie depuis peu, le Saint-Florentin en question en la compagnie du Roi et de plusieurs personnes de condition. Puis Moreau grave une autre petite portraiture charmante d'après lui, celle de Phelypeaux de La Vrillière. Il est en possession du public, on s'émerveille de ces travaux petits, très spirituels, où les femmes de la société prennent une grâce de plus et tant de finesse malicieuse. Le *Mercure* est dithyrambique : « Tous ces portraits du nouvel agréé (1769) sont de la plus grande beauté; ils sont traités d'une toute autre manière que celle que les peintres en miniature ont coutume d'employer. On n'y voit point la fatigue du pointillé, rien de gêné ni de laborieux; la touche est libre et la manière large comme celle d'un peintre d'histoire; ses têtes sont aussi correctement dessinées et ses étoffes rendues avec autant de

goût que de facilité. M. Hall, très jeune encore (il a trente ans), montre le plus grand talent dans un âge où les autres ne donnent encore que des espérances, et peut être regardé comme le Van Dyck de la miniature. »

C'est un capitaine de cavalerie qui parle, il faut donc excuser la furia de l'éloge ; mais tout compte fait, et sauf le rapprochement



PORTRAIT DE Mme DE GRAFFIGNY, PAR J. GARAND, MINIATURISTE.

dernier, l'aperçu a sa justesse. Hall est surtout habile à faire jouer l'ivoire dans les transparences des chairs ; il en obtient des phases délicieuses, de fort habiles oppositions entre les visages et les vêtements. Le Louvre possède de lui une miniature de femme tout à fait charmante léguée par M. Dablin, où justement ces qualités se montrent dans leur grâce. Mais que sont aujourd'hui devenus tant de chefs-d'œuvre exposés par lui pendant vingt ans : les portraits du comte d'Artois en émail qu'il prétendait avoir faits sur nature, le portrait de Voltaire grimaçant, celui de Mme Vigée-Lebrun, même celui de Roslin, son compatriote, pris en cachette et offert à la

famille? Véritable artiste, insouciant, bourreau de finance, Hall s'était marié à la fille d'un négociant versaillais mal au fait pour le comprendre. La maison allait à vau-l'eau, parmi les fêtes, en dépit des 30,000 livres que lui procurait bon an mal an « son état de peintre ». Et la Révolution le trouva à peu près ruiné, désolé, fort empêché de continuer sa vie. Il se prit à craindre qu'on ne l'inquiétât pour ses travaux passés et qu'on ne le réputât un ci-devant pour avoir autrefois peint les rois et les princes; de fait, on l'inscrivit sur une liste d'émigrés parce qu'il s'était enfui. Il ne revint pas et mourut en 1793; s'il fût rentré, « il fût tout aussi bien mort et à la même date, parce qu'on ne lui eût guère pardonné ses accointances passées ».

Lui aussi avait voulu perfectionner la technique de son art. Il se proclamait l'inventeur d'une machine *polychreste* destinée à reproduire à la dimension voulue une miniature ou tout autre dessin. Au fond, Hall n'avait rien trouvé; l'auteur vrai de la machine était un capitaine de cavalerie nommé Segrave, et, dès le XVIIe siècle, Mlle Perrot avait parlé longuement d'un instrument de ce genre. Hall était d'ailleurs de ceux qui n'ont rien à gagner de semblables mécaniques; il pouvait mieux.

Avec Hall voilà une école rivale de miniatures établie chez nous, en face de celle de l'ancienne observance, toujours intransigeante, dédaigneuse de ces libertés qu'elle nomme des licences. Si la miniature est une gouache ordinaire ou une aquarelle, elle n'est plus la miniature! Bon nombre de gens exposant à l'Académie de Saint-Luc qui ne sortent pas de là et méprisent le mauvais goût du peintre suédois. Garand en est, mais aussi Mme Vien, aussi Bornet, Gambs, Mlle Navarre, Courtois. Il faut que Fragonard, avec ses ébauches rapides, violentes, un peu lâchées, donne raison à Hall, que Baudouin de même se mette à la miniature pour rétablir l'équilibre. C'est sans qu'on s'en doute aujourd'hui la pareille querelle que de nos jours l'antagonisme entre les poncifs et les pointillistes, mais au rebours, car maintenant les pointillistes en peinture avancent et sont le progrès. L'histoire de l'art est toute fabriquée de ces surprises.

Fragonard, peintre de miniatures, ne vaut guère dans le genre spécial du portrait; il jette ses ébauches sans préoccupation des ressemblances, amusé seulement de faire une tache séduisante sur un ivoire. Au fait, sont-ce des portraits pour dire vrai? Fragonard s'est composé un XVIe siècle de convention dont il goûte fort les costumes. Ce sont là surtout prétextes à fraises, à décolletages mignons, à frisottis de cheveux, à frimousses provocantes. L'histoire est déli-

cieuse, mais c'est un conte de fées ; il n'y a pas un mot de vrai. La mode est à ces reconstitutions de la belle Gabrielle[1]. et Janinet en tire des estampes en couleur qui sont de même acabit. Il reste une virtuosité de pinceau incomparable, une harmonie de tons, un ragout de coloris endiablé. Baudouin est plus calme, il se rapproche davantage de Hall, il raconte au moins des choses arrivées et montre des gens ayant vécu.

Les dix-huit années du règne de Louis XVI furent pour la miniature un âge d'or. Tant de femmes, de galants seigneurs tenant rang à la cour s'amusaient de garder un souvenir du bon temps ; les présents de boîtes ou de portraits occupaient toute une classe d'artistes jusque-là moins favorisée de commandes. Ces « cadres de miniatures sous un même numéro », mentionnées dans les livrets du Salon de peinture, renferment tous de ces besognes que leurs auteurs mêmes jugeaient indignes d'une énumération plus sérieuse. Les moindres sont justement ceux qui visent le plus haut, et il n'est point rare de rencontrer des portraits de la reine Marie-Antoinette ou du roi Louis XVI dont bien certainement le pauvre barbouilleur n'a pu obtenir séance. Mais à côté de ceux-là il y a les favorisés qui ne dédaignent point les petits profits du métier et joignent à leurs grands tableaux de chevalet de-ci de-là une peinture sur ivoire. Alors ils procèdent de Hall comme Mme Vigée-Lebrun, ils jouent largement des gouaches, dédaignent les vieux moyens et lancent la miniature dans une orientation plus libérale. On vit dans le nombre Vestier, un habile homme, connu surtout par de grandes toiles, s'intéresser à des émaux en l'honneur de son mariage avec la fille de Révérand l'émailliste, mais aussi s'arrêter à des gouaches sur ivoire, dire très précieusement de minaudières frimousses, sans pour autant se croire déchu ou amoindri. Vestier a, lui aussi, emprunté à Hall ses moyens personnels, ses tons gris, ses jolis nuages argentins, dont les camaïeux plaisent infiniment aux personnes distinguées. Puis il y eut Dumont, peintre ordinaire de la reine, phraseur à la mode de cette fin de siècle, qui, ne se contentant plus des histoires toutes simples, arrangeait en Vestales les dames de la cour, montrait la reine en costume grec et l'accoudait à un autel antique. Parmi les autres, Dumont est un spécialiste, ses travaux caressés, pourléchés,

1. Voir la gravure en couleurs d'après des *Portraits d'enfants*, par Fragonard (collection de M. Édouard André), *Gazette*, 3e période, t. VIII, page 406.

impeccables, dénotent un inférieur tempérament, mais une meilleure conscience de miniaturiste. Sa voie est dans cet art très fin, il en a pénétré les ressources, et cependant respecté les dogmes essentiels. S'il m'était permis de comparer entre elles deux époques bien éloignées, je dirais que Dumont fut le Bouguereau, et Vestier le Gervex de la miniature à la fin du XVIIIe siècle ; par ce rapprochement j'aurais précisé les nuances.

Qui encore ? Joseph Boze, un peu brutal, lui aussi ayant portraituré la reine de France, et tout seul entre cent autres n'ayant point fait œuvre de courtisan. Boze ne plut point à la cour pour la franchise de son dessin et la trop libre crânerie de son réalisme. La reine avait le nez gros, la bouche épaisse, le menton lourd ; Mme Vigée ou Dumont s'étaient gardés de le voir et surtout de le dire ; Boze fut cruel par ingénuité et probité artistiques. Plus tard, ayant quelque peu versé dans la Révolution, devenu peintre de Camille Desmoulins et de Marat, il eut le courage pourtant et la très notable audace de refuser son témoignage contre la reine. On le jeta en prison, où il resta onze mois. Et voyez la bizarrerie ! Ce fut bien moins le portrait de la reine, celui de la comtesse de Provence, ou même celui du roi qui comptèrent contre lui que non pas celui de Camille Desmoulins. Au fait, il avait si peu flatté ses modèles royaux qu'il eût été sot de le taxer de royalisme. Les juges malins et avisés le prirent sur son meilleur travail, le portrait de Camille; on l'inculpa de modérantisme.

Un autre de ces praticiens du XVIIIe siècle ne nous est révélé que depuis peu d'années par la grâce de ses héritiers, Lié-Louis Perin, de Reims. Disciple un peu de tout le monde, tour à tour s'inspirant de Hall dans de fines ébauches gouachées comme est son portrait de Mme de La Rochefoucauld au Louvre ; parfois tombant dans la pratique niaise des vieux, témoin sa copie d'un tableau de Greuze ; tirant à Dumont avec son portrait de Pinson, à Mme Lebrun avec le portrait de la duchesse d'Orléans ; même quelquefois lui-même, à preuve son propre portrait en manches de chemise et le chapeau sur la tête, Perin hésite, tâtonne et ne trouve pas sa note personnelle. Longtemps il a dû, pour vivre, satisfaire aux commandes bourgeoises, empêché par les exigences d'une clientèle stupide, forcé aux mesquines et ridicules volontés de l'homme qui paie et veut être servi à son goût. Tel qu'on le voit aujourd'hui représenté au Louvre, Perin résume excellemment toutes les tendances de ses confrères ; il est pointilliste, ébauchiste, gouachiste, poncif, lâché. Son œuvre est un habit d'arlequin où surnagent, par-dessous le bariolage, un senti-

ment très délicat et très spirituel de dessin et de composition. A lui pareillement, la Révolution porta noise; ruiné par le papier-monnaie,



PORTRAIT DE Mme FAVART, PAR J. GARAND, MINIATURISTE.

demeuré sans travail, Perin se retira à Reims et fonda une fabrique de toiles peintes.

Et ce fut tout à coup aux approches de la Révolution une éclosion de talents nouveaux, un peu indécis, dont quelques-uns lâcheront prise ainsi que Perin, mais dont la plupart s'arrangeront de l'état dernier et y trouveront un débouché. Ceux-là seront plutôt du XIXe siècle, comme Augustin, Isabey, Aubry, Guérin, qui n'ont fait que pépier encore avant les grands événements. Jean Guérin, lui, a peint sur ivoire un portrait de la reine en 1785, que possède aujourd'hui le comte de Germiny, mais, comme je le disais tout à l'heure, il était de ceux pour lesquels une princesse ne donnait pas séance. Lors des États généraux, il esquissa plusieurs personnages d'importance que Fiesinger grava ensuite, et qui devaient faire concurrence à l'entreprise patriotique du sieur Dejabin. Jean Guérin a un procédé à lui, et il s'inquiète peu des théories récentes publiées à Rome en 1788 par un sieur Violet[1]. En dépit des conseils de Violet, il couvre son ivoire de gouache même dans les figures, et travaille à la façon des peintres à l'huile. Un portrait de Desaix, conservé dans la famille du général, renseigne sur ses moyens habituels; c'est une œuvre habile dont il existe une gravure passable.

Par une curieuse ironie, un des derniers miniaturistes du XVIIIe siècle, tombé dans les reproductions populaires de Chrétien (quelque chose comme un de ces peintres chargés par les photographes d'à présent de grandir un cliché sur toile), portait le nom le plus célèbre de la miniature française. Cet homme se nommait Jean Fouquet; c'est lui qu'on chargeait à l'atelier de Chrétien de colorier les physionotraces et de leur communiquer l'aspect d'une miniature. Et je gagerais bien qu'en dépit de l'homonymie le Jean Fouquet de 1789 ignorait jusqu'à l'existence de son illustre prédécesseur. L'eût-il même connu, j'assure qu'il ne lui aurait rien emprunté.

*
* *

Puisque nous avons ci-devant mentionné Petitot, il n'est pas sans intérêt de suivre les émaillistes, ses successeurs, à travers le XVIIIe siècle, et de les mettre en rivalité des miniaturistes, leurs concurrents. Ce sont là deux branches de l'art liées entre elles dès le

1. *Traité élémentaire dans l'art de peindre en miniature*, par Violet. A Rome, 1788, in-8°. — Violet écrit : « C'est toujours le fond de votre ivoire ménagé sur les parties saillantes qui doit faire bomber votre objet. » Ce traité est une réclame pour Chéron, tablettier, rue Neuve-des-Petits-Champs.

principe, puisque Jean Fouquet ne dédaigna point de peindre son propre portrait sur émail, un chef-d'œuvre[1]. Puis, il y eut les Limousin, les de Court, et cette école admirable de Limoges, dont les moindres travaux atteignent pour l'instant des prix extraordinaires. Après eux, Petitot se montra un réformateur de génie, encore que moins doué qu'eux tous, et plutôt copiste. Lui mort, on eut la sensation qu'un art finissait et ne trouverait plus guère de tenants en France.

Ce fut tout le contraire. Les succès passés incitèrent certaines gens à les suivre dans cette voie; on vit à Paris nombre de personnes continuer, de très loin et fort obscurément, le métier qui lui avait donné la gloire. Dès la Régence, la peinture sur émail avait trouvé son historiographe et son écrivain didactique, Philippe Ferrand, lequel en publiait chez Collombat les formulaires embrouillés[2]. Ferrand n'est point un modeste, il fait partie de l'Académie, il dédie son livre au Régent. « Ce volume est petit, écrit-il, mais quiconque sera assez heureux de comprendre et de réduire en pratique ce qu'il contient doit espérer d'y acquérir beaucoup de gloire. Pour moi qui vous le donne, j'avoue avoir acquis ces belles connaissances par mes grands travaux. »

Ferrand composait son livre sur le tard, — il avait passé quatre-vingts ans, — mais il avait été autrefois chez Petitot, et ce sont les leçons de son maître qu'il transcrit. A ce compte, l'*Art du feu* a son importance, encore que l'auteur, se jugeant grand clerc, eût de temps à autre substitué ses idées personnelles à celles de son illustre patron. Quoi qu'il en soit, voilà qui constate la vitalité de l'émail chez nous et sa persistance.

Environ dans le même temps, un Suédois vint à la cour, qui s'était évadé des prisons d'Angleterre où quelques bizarreries d'existence l'avaient fait séjourner plusieurs années. Il se nommait Charles Boit. A Londres, il avait étudié les procédés de Petitot et ses loisirs de géhenne lui avaient permis de se perfectionner. Son habileté reconnue là-bas eût tiré tout autre de la ruine; on allait jusqu'à lui payer trente guinées la moindre effigie. Cette réussite ne le sauva ni

1. Cet émail, aujourd'hui au Louvre, a été légué par M. de Janzé. C'est une pièce de toute rareté dont l'authenticité a été mise en doute, mais qu'on a reconnue vraie. La figure du peintre tourangeau est dessinée à la pointe sur or.

2. *L'Art du feu, ou de peindre en émail dans lequel on découvre les plus beaux secrets de cette science, avec des instructions pour peindre et apprêter les couleurs de mignature,* par le sieur Philippe Ferrand. Paris, Collombat, 1721.

de la misère ni de la geôle. Entre temps et après mille avatars singuliers, Charles Boit était passé en Autriche où il avait peint sur plaque d'or la famille régnante, moyennant la somme considérable de 2,000 florins. Ceci se passait en 1700. En 1717, il est à Paris, où tout de suite on l'emploie à des besognes coûteuses; il transcrit le portrait du roi Louis XIV, par Rigaud, une effigie du duc d'Orléans; on l'admet à l'Académie. Le duc d'Aumont se proclama son Mécène : il l'introduit à un petit lever du jeune roi Louis XV pour lui permettre de présenter lui-même une œuvre de sa façon. La fortune revient, et avec elle les relations utiles. Durant le passage de la Rosalba à Paris, Boit s'improvise son cicerone, la peintresse exécute un portrait au pastel de Mme Boit; tous ces étrangers priment, s'imposent, il n'y en a que pour eux; les Français ont toujours été les mêmes!

De tant de besognes exécutées par lui il ne reste guère aujourd'hui qu'un portrait assez ordinaire conservé au Louvre. Il est certain que ni Ferrand ni lui ne rappelaient absolument Petitot. L'émail souffre de trop des contraintes, comme nous disions. Soumis aux cuissons, aux fontes imprévues de couleurs, il lasse les meilleures intentions, ses aléas épouvantent. Ferrand et Boit étaient morts quand André Rouquet, protestant de Genève, arriva chez nous pour leur succéder. Rouquet, en dépit de sa religion, fut agréé à l'Académie, par autorisation spéciale et sous réserves conditionnelles. Il eut ses tenants, ses admirateurs passionnés, témoin Lafon-Saint-Yenne, qui le proclamait le « Raphaël de l'émail ». La qualification exagérée manquait son but. André Rouquet a laissé de lui un souvenir au Louvre, un portrait de Poisson de Marigny, frère de Mme de Pompadour, qui le classe bien loin après Boit, et après Petitot surtout, dans les hiérarchies. Son malheur fut de s'attaquer à Diderot, car il maniait aussi la plume, et assez gauchement; son adversaire, moins emprunté sur le chapitre, ne le manqua point. La bataille fut d'ailleurs inégale. Rouquet n'était pas de ces artistes notés à qui on pardonne la sensibilité d'épiderme. On le reconnut lourd, borné, malhabile dans la trituration pratique de son art; les rieurs furent contre.

De Genève toujours, Paris reçut Liotard, peintre, dessinateur, miniaturiste, émailliste, lequel trouvera plus tard sa voie définitive dans le dessin à la sanguine, comme Ingres dans les portraits à la mine de plomb. Les excursions de Liotard dans l'émail ne comptent guère : c'était une politesse qu'il faisait à son maître et ennemi, Massé, lâché par lui dans un moment de colère. Toutefois, eu égard

à ses qualités supérieures de dessinateur, Liotard ne passa point



PORTRAIT DE LA COMTESSE DE PROVENCE, PAR J. GARAND, MINIATURISTE.

inaperçu dans cette spécialité; son portrait par lui-même ne manque ni de brio ni de pratique. Il était un des primesautiers capables aussi

bien d'enlever un pastel comme la *Belle Chocolatière*, une eau-forte, comme son propre portrait tiré en sanguine, une miniature comme celle de Marie-Thérèse en Minerve, que de photographier — je ne vois guère d'autre mot pour rendre son talent — tous ces Orientaux magnifiques rencontrés par lui dans ses voyages, femmes de harem, janissaires, pachas, impayables de réalisme et de sincérité. A peine s'est-il éloigné de Paris, en espoir d'y revenir, un autre émailliste genevois a pris la place, Jacques Thouron. « Jacques Thouron, dit Chaussard, ressuscita sous Louis XVI l'art de peindre sur émail. » Voilà une phrase de critique ignorant. Thouron ne ressuscita rien, il n'eut même point la première place, car déjà Weyler apparaissait. Et puis le comte d'Artois, le futur Charles X, lui voulut du mal, on ne dit pas de quelle sorte; on assure pourtant que Thouron en mourut de chagrin et d'ennui.

Les émailleurs français de France furent au moins deux à la fin du XVIIIe siècle, sans compter les miniaturistes qui par intervalle s'amusaient à peindre sur métal, comme Vestier ou Mme Vigée. Ces deux artistes étaient Pasquier, académicien, personnage officiel et gradé, et Weyler, de Strasbourg. D'entre eux le premier, en dépit de ses titres, ne sortit point de la moyenne honorable ; il fit un Voltaire (1773), un abbé de Gaussergues (1775), un Charles Ier d'Angleterre « de mémoire d'après van Dyck »! Petitot trottait de trop dans la cervelle de Pasquier, pour qu'il montrât une originalité supérieure. Son coloris bruyant, maladroit, lui assigne un rang secondaire dans le nombre de ses confrères ; s'il est venu jusqu'à nous, il le doit à l'Académie.

Weyler fut le dernier, mais on a sur son compte de tout autres impressions. Éclatant pour le moins autant que Petitot, décisif en pratique, Weyler a cet avantage incontestable de peindre ses émaux sur ses propres dessins. Sa bonne étoile le mit en rapport avec M. d'Angiviller, protecteur de Hall, qui fut un des premiers à le comprendre. Il se devait que le chef-d'œuvre de Weyler fût le portrait de son Mécène; on le voit au Louvre aujourd'hui dans la salle des dessins de l'École française au milieu des Petitot, où vraiment il fait assez bonne contenance. Weyler avait appris de Cochin et de Hall le modelé des figures, l'adresse des drapés, la belle harmonie du coloris. Mieux que Petitot, mieux surtout que ses devanciers du XVIIIe siècle, il sait fouiller une physionomie et lui communiquer l'esprit et la vie. Aux approches de la Révolution, Weyler avait entrepris une besogne gigantesque où il apportait toute sa conscience de peintre et sa sagacité d'érudit. Il voulait élever « un monument aux gloires

françaises », reprendre en émail tous les portraits authentiques de nos grands hommes. Pour cela, il esquissait sur les documents des pastels légers, qu'il exposait aux Salons en priant les amateurs de lui faciliter la tâche et de critiquer s'il était besoin. L'heure n'était pas à ces œuvres de longue haleine. Quand il « offrit au public ses dessins, la Bastille avait été prise, il soufflait un fort vent d'orage ». Weyler avait dû s'orienter dans le sens libéral, et il mettait la dernière main au portrait du général La Fayette, grand comme nature, quand il mourut en 1791, laissant son œuvre inachevée, ses projets à vau-l'eau, alors que trois ou quatre ans de grâce eussent fait de lui un maître incontestable.

Et pour cela, Weyler, artiste original, n'est connu que de rares amateurs, quand Petitot copiste, transcripteur, assimilable à un buriniste habile, est en possession de la grande renommée. Telle est l'histoire...

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)



L'ART

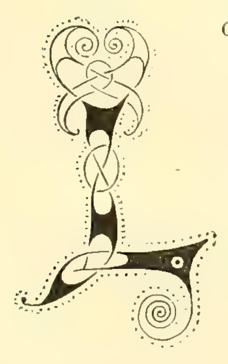
A

L'EXPOSITION DE CHICAGO

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

L'ARCHITECTURE EN AMÉRIQUE ET A LA « WORLD'S FAIR ».

(SUITE)



ORSQUE l'étranger, étourdi, fatigué, en proie à ce vertige qui vous saisit au milieu de masses aussi écrasantes, s'éloigne pour chercher un peu de repos et, montant dans le « car », se dirige vers le nord ou le sud de Chicago, il ne tarde pas à être agréablement surpris par le changement complet qui se manifeste dans l'aspect de la ville. Les chaussées se bordent d'arbres, les maisons s'espacent et s'abaissent; on est dans les quartiers élégants, habités par les familles de tous ces grands brasseurs d'affaires que l'on vient de voir quelques instants avant, coiffés du chapeau rond traditionnel, marchant d'un pas rapide et saccadé, aussi indifférents à tout ce qui les entoure que s'ils s'agitaient dans un désert. Petit à petit l'étau qui étreignait tout à l'heure le cerveau se desserre, les pensées souriantes et gaies reprennent le dessus, l'influence de la femme se fait sentir. On est dans son domaine, elle y est la maîtresse souveraine, tout est fait pour elle et pour satisfaire son amour du confort et de l'élégance.

En général la maison est petite, d'apparence modeste, et, sauf de très rares exceptions, rien dans son aspect extérieur ne traduit aux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. X, p. 237.

yeux du passant la situation plus ou moins brillante de ses possesseurs. Serait-ce modestie? Non certes. Tout bon Américain aime trop à faire étalage de sa fortune. Les raisons de cette apparente simplicité sont d'un ordre tout pratique.

D'abord le prix élevé de la domesticité et sa déplorable qualité qui font reculer beaucoup de familles, même des plus riches, devant l'emploi des hommes pour le service. Ensuite l'espoir de tout propriétaire de voir sous peu la ville s'étendre d'une façon telle qu'il pourra revendre son terrain avec un gros bénéfice; ce que d'ailleurs il n'hésitera nullement à faire, quitte à en racheter un autre plus loin et à y transporter tout simplement sa maison comme nous emportons notre mobilier d'un appartement dans un autre.

Ces voyages de constructions sont très fréquents en Amérique, surtout à Chicago, et donnent souvent lieu à des aventures bien étranges, comme celle de cette maison dont le déplacement avait été commencé un samedi et n'avait pu être achevé le jour même. Le dimanche elle barra toute la journée la chaussée, parce que les ouvriers ne travaillaient pas. Le lundi elle était en place sur ses nouvelles fondations.

Il va sans dire qu'il s'agit ici de ces maisons en bois, ou en pierre avec ossature métallique, qui sont construites sans caves sur un pilotis qui les supporte à 60 ou 80 centimètres au-dessus du sol.

Il existe pourtant des exemples de maisons ordinaires, transportées comme un simple bloc de pierre; nous avons pu suivre en pleine cité le déplacement de l'une d'elles qui fut sortie de sa place, tournée deux fois par des rues à angles droits et rentrée comme dans une alvéole entre deux maisons existantes.

Enfin, comme nous le disions tout à l'heure, le *home* est pour ainsi dire exclusivement réservé à la femme et à ses enfants; c'est elle qui y ordonne tout, qui le plus souvent le décore et l'installe à sa guise. Elle y vit constamment, sortant peu, sans autre distraction que les soins de l'intérieur, quelques visites, le travail, la lecture et la pratique des arts d'agrément. C'est chez elle qu'il faut chercher la culture de l'esprit, le sentiment du goût et de la distinction, le respect de l'art et l'amour du beau. C'est elle, nous dirions même volontiers elle seule, qui est capable de comprendre les infinies jouissances que procure le contact journalier des belles choses. Aussi cherche-t-elle à s'en entourer le plus possible, et l'on peut, sans crainte d'être taxé d'exagération, dire que rien n'est plus coquet que la majeure partie des intérieurs des familles riches.

Extérieurement la maison américaine, comme la maison anglaise, ressemble plus à une villa qu'à un hôtel.

On y craint si peu le visiteur importun, la personne qui vient demander monsieur « pour affaires », que l'on entre toujours directement du porche, auquel on accède par quatre ou cinq marches, dans le hall, sorte de grand vestibule où se trouve le départ de l'escalier. C'est en général la pièce la plus vaste de la maison; elle sert aux réunions des enfants et même des parents en temps ordinaire; elle s'éclaire sur la façade, ainsi d'ailleurs que les principales pièces, par un bow-window fermé de grandes glaces descendant jusqu'au sol.

Tout autour sont groupés, suivant le degré de fortune du propriétaire, les salons, le fumoir, la bibliothèque, la salle de musique, la salle à manger, etc... ; au-dessus, les chambres.

Du côté de la voie publique ou des voisins, aucune clôture. Un léger bahut en pierre entoure le terrain au milieu duquel s'élève l'habitation et en indique les limites. Le terrain lui-même est nu, semé de gazon, avec à peine un arbre ou deux et quelques fleurs pour tout ornement. En arrière, les communs, si le propriétaire a chevaux et voitures; nulle part une barrière ou une fermeture quelconque qui indique l'intention de se protéger des regards indiscrets. On croirait voir des maisons de campagne, posées à même les pelouses d'une sorte de propriété commune dans laquelle tout le monde se connaîtrait et n'aurait aucune raison de chercher à s'isoler. Si l'enfant joue dehors, il est libre, la fille comme le garçon; la chaussée lui est ouverte.

Si l'accès de la maison est absolument délivré de toute entrave, en revanche, son aspect extérieur est assez rébarbatif. L'emploi très répandu de granits et de pierres dures d'une taille extrêmement coûteuse a motivé la mode de ce bossage un peu brutal, taillé à la masse et au poinçon, qui donne à certaines constructions civiles de l'époque romane l'air de forteresses bourgeoises. L'on sent d'ailleurs un peu partout que nos confrères d'outre-mer sont sous l'impression de l'art roman.

Primitifs eux-mêmes, travaillant pour une race primitive, ils sont surtout tentés de chercher leurs effets dans une silhouette plus ou moins mouvementée, négligent volontiers les délicatesses extérieures et ne détestent pas de donner à leurs façades un caractère de résistance qui porte les traces de l'époque, récente encore, où la lutte avec les premiers possesseurs du sol obligeait les conquérants à se tenir sur la défensive.

Comme, toutefois, ce besoin n'existe plus, le désir de donner aux

habitations un aspect plus aimable, se manifeste par l'élargissement des baies, par de jolis porches et par des vérandas.

Ces accessoires sont finement traités, l'ornementation en est aussi empruntée à l'art roman, mais dans ce qu'il y a de plus délicat; la variété infinie de leurs formes contribue à donner un aspect des plus pittoresques à des avenues dont la rectitude inspire au premier abord la crainte de n'y trouver que la froideur et l'ennui.



CHICAGO. — HABITATION PRIVÉE DANS LE NORD.

Certes ce n'est pas encore là le style de l'avenir, l'originalité n'est pas accusée, elle ne se dégage pas; mais le désir de remonter aux sources et de reprendre très loin le point de départ de l'art de bâtir, dans l'espoir d'en tirer des conséquences nouvelles, est évident, et l'on ne peut se refuser à reconnaître que nos confrères d'Amérique ont, dans les évolutions de l'art, judicieusement choisi l'époque qui correspond de la façon la plus intime à la culture intellectuelle de leurs concitoyens.

Lorsque la Renaissance italienne commença, par le retour vers les beaux modèles de l'art romain, pouvait-on prévoir, dans les

premières années, qu'un jour viendrait où ces modèles assouplis et modifiés insensiblement par une civilisation rapide donneraient si tôt naissance aux merveilleuses conceptions de la Rome de Léon X?

Pour nous, toute proportion gardée, la situation est analogue aux États-Unis.

Jusqu'ici le peuple entier n'a eu qu'un but : grandir; les individualités qu'un seul idéal : s'enrichir.

Mais, dans cette course à l'argent, les premiers arrivés se sont bien vite aperçus qu'après la fortune il y avait autre chose, et qu'il ne suffit pas d'avoir beaucoup de millions si l'on ne sait en faire usage.

Ce serait mal apprécier la valeur du peuple américain, que de croire qu'il ne compte pas dans ses rangs des intelligences d'élite qui souffriraient de ne pouvoir tirer de leurs richesses que des jouissances matérielles.

Aussi vit-on et voit-on encore chaque jour l'argent des riches servir à fonder et à doter des écoles, des universités, des établissements où la science et l'art sont munis de tout ce qui est nécessaire à l'enseignement, et cela dans des proportions stupéfiantes pour un Français qui a gardé le souvenir des quelques instruments de physique et des modestes moulages noircis par le temps qui composaient les collections du collège où il a été élevé.

Les écoles et les universités furent les premières à recueillir les largesses de ces puissants de la fortune qui ne devaient leurs richesses qu'à leur flair et à leur adresse.

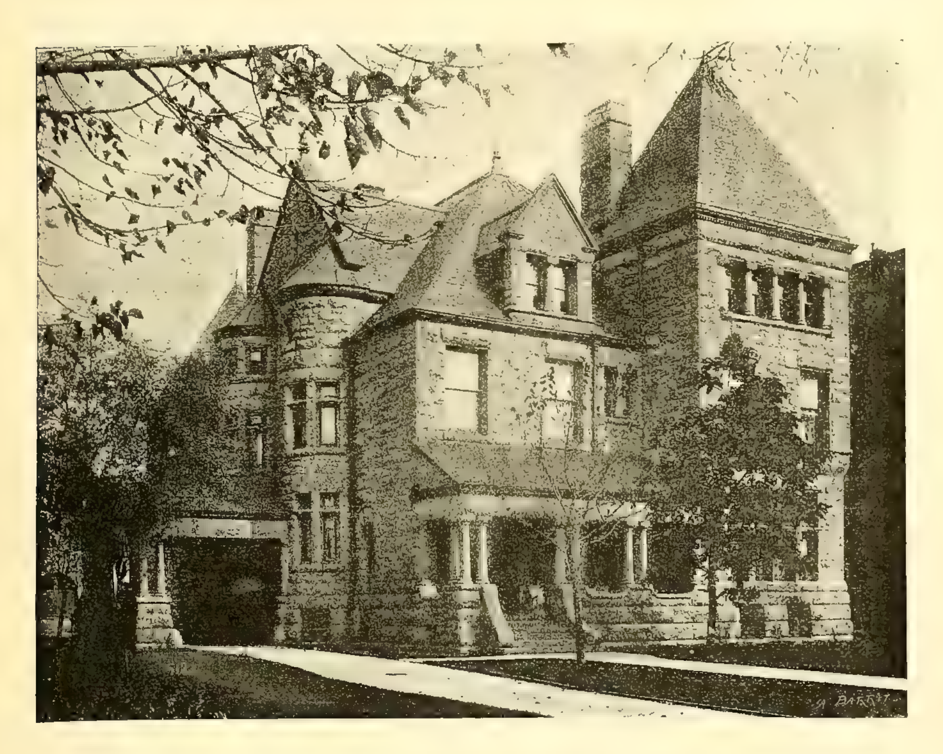
Ce sont maintenant les musées, les écoles des beaux-arts et les artistes qui voient s'étendre sur eux la rosée bienfaisante de dollars que rien n'arrête; car, l'exemple et l'orgueil aidant, il n'est guère aujourd'hui d'Américain très millionnaire qui ne rêve d'immortaliser son nom par des fondations comme celles qui ont rendu à jamais célèbre les Carnegie de Pittsburg et les John Hopkins de Baltimore.

Dans un temps que tout autorise à supposer fort court, les musées et les écoles d'art seront aussi brillamment et aussi puissamment dotés que les universités dont les revenus sont légendaires et les collections complètes jusqu'à l'excès.

L'art alors ne sera plus l'apanage seul de quelques hommes assez privilégiés de la fortune pour pouvoir venir passer quatre, cinq ou six années de leur vie en Europe, à leurs frais, pour étudier; souvent obligés d'écourter leurs études pour des raisons toutes matérielles. Les modèles les plus variés seront à la portée de tous dans toutes les

grandes villes et ce serait chose étonnante si, avec de pareils moyens, les vocations ne se révélaient pas un jour ou l'autre. Aussi croyons-nous que le point de départ actuel est curieux à noter, mais en ayant soin de le ramener à sa juste valeur, celle d'un commencement.

Si l'art naissant de l'Amérique du Nord rappelle actuellement par bien des côtés le IXe et le Xe siècle, il ne laisse pas de remonter quelquefois beaucoup plus haut et de rechercher ses inspirations



CHICAGO. — HABITATION PRIVÉE DANS LE SUD.

même en Égypte. Mais ce ne sont là que des réminiscences d'élèves non encore sûrs d'eux-mêmes et qui prennent actuellement dans ce qu'ils ont appris les éléments qui leur semblent le plus conformes à ce qu'ils sentent. Il n'y a en général ni parti pris de plagiat, ni servilité envers les enseignements reçus en Europe, et l'on peut croire, du moins c'est notre conviction, qu'il se dégagera des tâtonnements actuels quelque chose de grand et d'imprévu. Il faut d'ailleurs, et nous pouvons le faire sans aucune jalousie, le souhaiter de tout cœur; car, comme nous le disions en commençant, l'architecture a toujours été le reflet direct du génie des peuples, et ce serait vraiment dom-

mage qu'une nation si vivante, si entreprenante et si puissamment originale ne confirmât pas la loi commune.

*
* *

Cette étude d'un art expliqué par l'état physique et moral du peuple chez lequel il se développe donne naissance à une infinité d'observations de détail qu'il serait peut-être intéressant de noter mais qui nous entraîneraient trop loin. Nous en avons assez dit pour montrer qu'un mouvement architectural existe aux États-Unis (ce que l'on avait paru nier jusqu'ici) et que ses bizarreries même trouvent leur raison dans des besoins spéciaux et peuvent s'expliquer logiquement. On ne saurait en dire autant des œuvres que contient l'Exposition de Chicago.

Elles ne correspondent à aucune nécessité précise de la vie et ne sont que les résultats d'une situation tout accidentelle créée par quelques habiles en vue d'attirer le public et de faire une gigantesque réclame à la ville qui se croit déjà la Reine du Monde.

Il serait puéril de s'imaginer que la moindre idée de désintéressement, de sacrifices à faire pour encourager l'art et l'industrie, de services à rendre aux travailleurs, ait jamais germé dans le cerveau de ceux qui ont conçu et dirigé la plus vaste exposition qui ait été faite. On n'a songé qu'à une chose : surpasser la France; l'écraser d'une façon telle qu'elle ne s'en relevât pas de longtemps; montrer à l'Amérique du Sud, à laquelle sa grande sœur du Nord fait depuis longtemps les yeux doux, qu'il n'y a plus dans le monde entier qu'un seul grand pays : les « États-Unis », et dans ce pays qu'une seule ville : « Chicago ».

« *The best in the world!* » La première du monde! C'est le mot classique en usage dans la réclame américaine. Il s'étale sur tous les murs, sur toutes les maisons, jusque sur les rochers et les troncs d'arbres dans les paysages les plus pittoresques; il s'applique à tout: aussi bien à la « World's Fair » qu'aux jambons Coleman, à Chicago qu'à l'« Extract of Beef » de Liebig ou d'Armour.

Un jour *Oncle Sam* ennuyé de vivre tout seul dans son immense domaine, sans jamais recevoir de la vieille Europe d'autre visite que celle des émigrants qui viennent en foule chaque année lui prendre une part de son bien, a voulu attirer à lui d'autres personnes capables de lui en rapporter davantage.

Il a pensé que le meilleur moyen était d'organiser une « Foire »

dans laquelle il y aurait une quantité de grandes, très grandes baraques, devant lesquelles on battrait beaucoup de la grosse caisse. Une fois les badauds entrés on leur ferait jouer la pièce eux-mêmes et il n'y aurait plus qu'à empocher les dollars et à regarder.

Seulement, comme *Oncle Sam* est un fin commerçant, il a compris que s'il voulait attirer la foule il lui fallait élégamment parer ses baraques, et il est allé chercher tout ce qu'il avait de mieux sous la main pour lui composer sa réclame; on ne peut nier qu'il ait réussi. Il a fait appel à tous les artistes, et les artistes ont répondu à son désir. Seulement, au fond, ces derniers n'ont pas pris la chose très au sérieux. Ils ont fait comme des peintres d'histoire auxquels on demanderait de composer une enseigne : ils se sont amusés.

On leur offrait la somme respectable de dix mille dollars à chacun pour un projet auquel certains d'entre eux n'ont pas consacré trois semaines. Ils ont trouvé l'aubaine bonne, d'autant plus que cela leur donnait l'occasion de se rappeler qu'autrefois, pendant leurs études à Paris, ils avaient souvent vu leurs camarades français pâlir des nuits entières sur ces brillantes inutilités de l'architecture spéculative qu'eux-mêmes n'avaient guère le temps d'aborder.

Jouer au Grand Prix de Rome chez soi, entasser les entablements sur les colonnes et sur les arcades, multiplier les portiques, les balustrades, les statues et les groupes, mettre sur pied un de ces vastes ensembles comme en concevait la Rome antique, construire d'un coup de baguette une douzaine de projets d'écoles réunis dans une immense composition à la Piranèse, puis se retourner vers les pauvres camarades français qui, en rentrant de Rome, végètent dans une modeste place d'inspecteur des bâtiments civils, en leur disant : « Vous en étudiez! Nous, nous en bâtissons! » cela ne manquait pas d'un certain sel et l'on comprend que la majeure partie des architectes appelés aient cédé à la tentation.

Que leur demandait-on ? Un décor simplement destiné à masquer la sécheresse forcée de ces vastes halls construits pour abriter toutes les productions de l'industrie humaine, depuis les œuvres les plus fines de l'art décoratif jusqu'aux matières brutes sortant des forêts et des mines. Il était bien entendu que l'œuvre était éphémère. On n'avait aucune intention de lui conserver une durée quelconque et, pour que l'on en doutât moins, tout devait se faire en carton pâte.

C'était donc un simple décor dans lequel les fantaisies les plus étonnantes pouvaient trouver place, le seul but poursuivi étant de tromper l'œil, de lui présenter un rêve architectural, qui frappât

d'étonnement et de respect les populations naïves et ignorantes de l'Ouest, en même temps qu'il amuserait l'Européen gouailleur et sceptique, moins disposé à prendre du staff pour de la pierre et du cuivre pour de l'or massif.

Ce ne sont plus ici des œuvres raisonnées et pratiques. Nous sommes en présence du rêve d'imaginations brillantes se livrant tout d'un coup pour la première fois au bonheur d'être débarrassées de toute entrave et s'en donnant à cœur joie.

Un cadre superbe, un ciel bleu sans un nuage pendant de longs mois d'été, de l'eau à profusion, du terrain à volonté : voilà le point de départ. Un pyramidal entassement de palais, de dômes, d'arcs de triomphe, de constructions silhouettant bizarrement sur le ciel, de fontaines, de quais et de ponts, d'îles pittoresquement plantées et de lagunes sillonnées de barques vénitiennes, le tout couvrant la surface d'une véritable ville : voilà le résultat.

Peut-on, en parcourant tout cela, y rencontrer quelque coin où l'émotion vous saisisse, où l'on se sente tout à coup attiré par une œuvre maîtresse qui vous captive et vous passionne? — Non. — Mais sent-on un seul instant la lassitude ou l'ennui que cause le contact des choses laides? — Pas davantage.

D'abord, l'impression dominante, celle qui frappe le plus vivement le visiteur entrant pour la première fois, par un beau jour d'été, dans la *World's Fair*, c'est la sensation du blanc. Tout est blanc, d'un blanc éclatant sur lequel les puissantes saillies des entablements et des colonnes projettent des ombres légèrement bleutées dont la fine transparence contribue à donner à l'ensemble l'aspect d'une ville d'Orient se détachant sur un ciel légèrement adouci par la brume. « La Ville blanche », c'est le nom poétique que lui ont donné les habitants de Chicago, par opposition sans doute avec celui que mériterait la cité même, que l'on traiterait encore avec mansuétude, en l'appelant simplement « la Ville noire ».

Au milieu de tout ce blanc, deux notes : l'une donnée par la polychromie hardie du palais des Transports; l'autre par la teinte sombre de quelques constructions en bois, comme le pavillon suédois et le restaurant de la Marine. Ces derniers, dont les silhouettes amusantes et compliquées se détachent au confluent de deux bras du lac, au centre d'un délicieux bouquet de verdure, viennent donner une impression tout à fait champêtre au milieu de la gravité des palais officiels. C'est sous ce jour que tous les visiteurs descendant du chemin de fer à la grande gare de Midway-Plaisance, voient d'abord l'Exposition.

Si, au contraire, on s'y rend par le lac, et qu'en débarquant l'on pénètre sur les bords de cette colossale pièce d'eau qui en occupe le point principal, l'aspect est tout autre. La nature est presque complètement proscrite et, sauf l'élément liquide dont a bien voulu faire usage, tout ce qui pouvait contribuer à masquer ou gêner l'œuvre de l'architecte, a été rigoureusement écarté.

Que l'on se figure une sorte de Naumachie de forme allongée et de proportions invraisemblables, coupée aux deux tiers de sa longueur par un large canal qui se prolonge à droite et à gauche. Dans chacun des quatre angles ainsi formés: un palais; en avant, sur le bord du lac, un portique corinthien interrompu par un arc de triomphe, sous lequel passent les barques pour pénétrer dans l'enceinte, et flanqué de deux grands pavillons dont l'un sert de casino et l'autre de salle de conférence; au fond du bras gauche du canal, un décor analogue, qui arrête complètement la vue pendant que le bras droit, se prolongeant indéfiniment, va rejoindre l'île verte et la partie dont nous parlions tout à l'heure; au fond, le dôme imposant de l'Administration, précédé d'une fontaine monumentale; au centre, ou à peu près, une gigantesque statue de la Liberté.

Comment traduire l'impression éprouvée au milieu de cette débauche d'architecture, dont les proportions atteignent un tel degré d'exagération, qu'il faut l'avoir vue pour s'en faire une idée et que les termes même les plus excessifs n'arrivent pas à la dépeindre!

Elle est complexe et se compose de trois sentiments distincts :

Le premier : un hommage spontané, sincère, rendu de grand cœur à l'ampleur de la composition et à son effet général, qui rappelle les étonnantes conceptions de nos grands peintres décorateurs de théâtre. Le second : un retour sur soi-même et à l'examen des détails, une gêne causée par le désaccord complet des styles dans un ensemble qui aspire à l'unité. Le troisième : une très vive tentation d'oublier toute critique en présence de l'impression vraiment grande qui se dégage de ce rêve si audacieusement conçu et si naïvement réalisé.

Qu'on nous pardonne donc, si dans les observations qui vont suivre nous relevons souvent des erreurs. Ce sera sans aucune intention malveillante pour une œuvre assez importante pour mériter qu'on la discute.

JACQUES HERMANT.

(*La suite prochainement.*)



CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

III



Les idées naissent en France, mais, avant de s'y acclimater, elles font le tour du monde : toutes les capitales auront un musée d'art décoratif avant que Paris ait enfin le sien.

Le Musée de Kensington est sorti tout entier d'un chapitre du rapport écrit par le comte de Laborde, après l'Exposition universelle de 1851 ; c'est une graine française tombée sur le sol britannique, elle y a germé et s'est splendidement développée, mais elle a trouvé dans Sir Cole un jardinier intelligent et avisé. Il est le véritable créateur du Kensington, il a su intéresser à sa culture le gouvernement de son pays et l'élite de ses concitoyens. On ne lui a marchandé ni l'argent ni l'espace, et maintenant encore, auprès des vastes galeries où s'entassent des richesses inappréciables et des trésors d'art et d'enseignement, on conserve les modestes baraquements qui, en 1862, ont servi de berceau au Musée de Kensington.

1. Voir *Gazette,* 3e pér., t. IX, p. 418, 502; t. X, p. 60.

Chez nous, après trente ans d'efforts individuels, l'État hésite encore à fonder un musée, à concéder un terrain; il exige d'abord qu'on lui abandonne l'argent recueilli par des souscriptions publiques — les projets soumis au Parlement restent dans les cartons; députés et sénateurs n'ont rien compris, rien appris.

On prodigue des millions, on accorde d'immenses espaces aux expositions éphémères, qui sont une vanité nationale et une manifestation politique, mais on refuse une subvention aux œuvres durables et essentielles, que réclame en vain l'opinion publique.

Ce sont des fautes lourdes, qui accusent le vice de nos institutions : un ministre n'a ni le temps de se renseigner, ni le pouvoir de bien faire, — un Colbert n'aurait plus l'occasion de se révéler. Cette instabilité du pouvoir a, pour conséquence, l'amoindrissement du génie et de la fortune de la France, l'émiettement des forces, et cependant il en est des poussées de l'intelligence et du travail comme de la sève des plantes, elles se développent en dépit des résistances et finissent par s'épanouir au soleil.

La société modeste, qui a entrepris de réaliser en France le programme que nous avons prêté aux Anglais et, après eux, à tous les autres peuples, est l'Union centrale; elle a été fondée par Guichard et il y a quelque ingratitude à ne pas garder les noms des hommes de bonne volonté qui l'ont aidé au début [1].

Nous avons rappelé déjà, à propos des émaux de Popelin, qu'en 1863, l'Union centrale avait fait aux Champs-Élysées sa première exposition [2]; elle n'y présentait que les produits modernes des arts industriels, mais, deux ans après, dans le même palais, elle ouvrait une seconde exposition, qui est restée, dans la mémoire des hommes de ce temps-là, comme une manifestation étrangement suggestive des ressources offertes à l'invention. Par l'initiative de ce petit groupe d'hommes, dévoués et persévérants, tout ce que la France comptait de

1. Le comité de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie avait quinze membres : E. Guichard, président; Sajou, vice-président, E. Lefébure, secrétaire; Lerolle, trésorier; Bardou, Bergon, Chocqueel, Hermann, Lenfant, Marienval, Mazaroz, Mourey, Eug. Rousseau, Turquetil et Veyrat. Trois autres des fondateurs : A. Gros, Schœffer-Erard et Fragonard, peintre à la Manufacture de Sèvres, cessèrent, peu après la constitution de la Société, de faire partie de son conseil.

2. Déjà avait eu lieu en 1861, un essai d'exposition d'un caractère plus timide et plus restreint. La Société, qui n'était pas encore organisée, en avait versé le bénéfice dans les mains du baron Taylor, pour la Caisse de secours des inventeurs et des artistes industriels.

collectionneurs riches et d'amis des arts avait apporté ses trésors. Ces merveilles, ignorées encore, furent une révélation, ce fut un épanouissement de chefs-d'œuvre. Ce musée improvisé, qui ne vécut que deux mois, contenait plus de 7,600 numéros; l'Empereur avait prêté les armures qu'il collectionnait pour son château de Pierrefonds, la famille Czartorisky avait dépouillé l'hôtel Lambert, et les Rothschild, à l'envi, avaient donné les objets précieux qu'ils possédaient déjà. L'exemple, venant de haut, avait été suivi par tous les collectionneurs véritables qui, en ce temps-là, achetaient par goût et non par spéculation, et qui, loin d'obéir à la mode et à quelque passion de maniaque, faisaient une sélection intelligente des œuvres du passé.

Donc, rapidement et dès le début, l'Union centrale avait affirmé sa méthode. — Elle voulait instruire les arts du présent, en tirant de l'oubli les arts d'autrefois. — Elle renouait la tradition, elle mettait le musée à côté de l'atelier, elle donnait à l'ouvrier et à l'industriel des leçons de goût, elle prenait pour devise : « Le beau dans l'utile », elle s'installait enfin, au lendemain du Salon annuel, dans les galeries et les jardins, où les peintres et les sculpteurs avaient exposé leurs œuvres; elle venait après eux démontrer qu'il y a, en art, des manifestations non moins séduisantes, qui répondent aux besoins des sociétés nouvelles, comme elles ont satisfait aux mœurs de tous les temps et de tous les peuples.

Ce fut un événement dont la foule ne jugea pas tout d'abord l'importance, mais dont une élite sut tirer parti. Les uns se firent spéculateurs et échafaudèrent leur fortune sur la hausse des bibelots; d'autres, dédaigneux des spéculations, se donnèrent avec ardeur à la recherche des documents utiles; les écoles se créèrent près des ateliers, on parla bibelot dans les salons; la critique d'art se passionna pour cette étude comparée des arts utiles et des procédés oubliés de travail; on se plut à remonter le courant des siècles, on fouilla l'histoire, on parcourut le monde, on découvrit en Orient des régions ignorées de l'art. Une ère de curiosité s'ouvrit, comparable à celle qui, au xve siècle, fit apparaître l'antiquité rajeunie au moyen âge expirant. Chacun voulut savoir, chacun voulut apprendre, ce fut comme une éducation du goût où, du plus riche au plus humble, tous eurent un lambeau de cette splendeur révélée, quelques rayons de cette lumière qui entrait dans toutes les demeures. L'universelle science du beau se répandit, la soif d'apprendre vint à tous, on visita mieux les musées, on vint en foule aux expositions, le mobilier et la parure se modifièrent et ce fut comme une renais-

sance, un renouveau, un réveil d'instinct qui d'un groupe s'étendit au public, et de la France au monde entier.

Tout cela s'est fait en trente ans, mais avait été préparé dès longtemps par des savants et par des maîtres; cette évolution de nos mœurs et de notre esprit constituera l'histoire artistique de notre siècle. Mais elle n'est pas terminée, elle n'a pas vaincu toutes les résistances qui sont faites d'intérêts, de rancunes, d'habitudes et d'ignorances. Et, hélas! les pires obstacles ont été opposés par ceux-là qui auraient dû être les chefs du mouvement. Ce sont des artistes, ce sont des académiciens, ce sont ceux-là qui avaient mission de propager et d'instruire qui ont nié, qui ont résisté. — De même, dans la marche de toute vérité, ce sont les prêtres qui retardent les grandes découvertes de l'esprit humain. — Tout évangile nouveau renverse un autel.

Il ne nous appartient pas, à propos de l'étude restreinte que nous avons entreprise, d'aborder des considérations d'un ordre si vaste; ce n'est ici qu'un bien petit chapitre de l'histoire moderne de l'art, qu'on écrit au jour le jour. Mais, comme il arrive de tout ce qui passionne les esprits, des formes diverses se manifestent, des théories opposées se déclarent, les uns tenant pour l'imitation des anciens, les autres pour l'indépendance et la liberté, et les querelles auxquelles nous avons assisté en littérature se renouvellent à propos des arts et des métiers. On dispute sur les qualificatifs. Ce qu'on avait nommé les arts industriels est devenu arts décoratifs. D'aucuns les appellent les arts mineurs, et cette classification occupe certains artistes plus que la nécessité de produire. Cependant le flot s'avance, on lui barre l'accès d'un port, il pénètre dans un autre : une Société refuse à ces arts mineurs de leur ouvrir ses portes; alors, de cette compagnie à courte vue, une fraction se détache qui accueille la forme nouvelle. On lui fait place, elle grandit, elle rayonne, l'art crève les cloisons séparatrices, s'étend à tout ce qui est beau et utile; il s'attache à tout ce qui plaît aux yeux et se laisse admirer sans étiquette.

Et cependant, si l'orfèvre et le verrier, le brodeur et l'ébéniste avaient été bannis des musées modernes, les peintres émailleurs n'avaient jamais eu à subir cet ostracisme, on les avait de tout temps admis au Salon annuel des Beaux-Arts, comme les peintres verriers. On avait même décerné des médailles aux émailleurs, et Sturm en 1842, Mme Apoil en 1846, Devers, l'ami et le maître en céramique de Cl. Popelin, en 1849 et en 1855, Paul Balze enfin, en 1863, avaient eu part aux récompenses, au même titre que les sculpteurs et les peintres.

Mais les émaux présentés par Claudius Popelin à l'Exposition industrielle de l'Union centrale de 1863, ne ressemblaient plus aux émaux de Genève qu'on s'était accoutumé à voir et qui, soigneusement copiés d'après les vieux tableaux de maîtres, devenaient au feu d'inaltérables miniatures : c'était une façon plus large, plus décorative; ces émaux étaient sertis dans les panneaux d'un meuble, incrustés dans le plat d'un livre et ils y prenaient une apparence trop commerciale pour convenir aux traditions établies du Salon. Sans doute on n'empêchait pas l'ami Popelin, un artiste, un vrai peintre, de faire des émaux à la manière des Limousins, mais, si c'était là sa fantaisie, du moins fallait-il qu'il les présentât discrètement, avec l'uniforme de rigueur, un cadre doré sur un plat de velours, comme avait coutume de faire pour ses miniatures Mme de Mirbel. Aussi, quand l'année suivante le *Jules César* fut apporté dans un grand cadre d'ébène, à fronton et à moulures, on faillit le refuser : c'était presque un petit meuble.

Il fallut l'étourdissant succès de l'Union centrale, la passion que souleva le Musée rétrospectif de 1865, l'apparition des 270 émaux anciens tirés des collections privées et qui firent courir, à Cluny et au Louvre, des gens qui n'avaient jusque-là prêté qu'une médiocre attention aux magnifiques émaux qui y sont rangés; il fallut cette leçon pour apprendre au public ce que sont les émaux, pour l'intéresser, pour commencer cette éducation lente, difficile, laborieuse qui n'est point achevée sur ce point, mais qui l'est encore moins sur d'autres.

Trente ans depuis ont passé. Nous avons vu l'œuvre de Popelin jusqu'à sa mort; examinons ce qu'ont fait ses amis et ses émules. Quelques-uns se sont formalisés du rôle que j'ai donné au maître, dans cette Renaissance d'un art qu'il aimait et auquel il a consacré le meilleur de son temps. Nous persistons à croire que Popelin est venu à l'heure propice et qu'il a fait, avec intelligence et conviction, ce qu'il pouvait pour propager le goût des émaux. Rendons aux autres artistes la part qui leur est due dans cette besogne. Nous en avons déjà nommé plusieurs, qui, avant Popelin et depuis, se sont consacrés à l'émaillerie; nous ne promettons pas de leur donner en cette étude, une part aussi large qu'à notre ami, — il est mort —; eux, ont la joie de vivre encore et leur œuvre n'est point achevé.

Gobert n'avait pas quitté Sèvres et Alfred Meyer y retourna dès qu'il eut rompu ses rapports avec Popelin; si le Musée céramique garde plusieurs œuvres magistrales du premier, on n'y voit de Meyer qu'un coffret rectangulaire avec des plaques d'émail à



Carton de G. Moreau — Héliog. Dujardin

PASIPHAÉ
Email peint par Grandhomme

 — Eudes et Chassepot Imp.

paillons, qu'il faut ranger parmi ses plus médiocres ouvrages. C'est au dehors et librement qu'il a produit ses meilleurs émaux.

Gobert peignait d'une allure souple et franche, copiant parfois les cartons d'un ancien maître et composant plus souvent lui-même des sujets d'une verve gracieuse et correcte. Ses émaux sont tous exécutés en camaïeu; nul mieux que lui n'est parvenu à se servir des dégradations du blanc sur un fond sombre, à user des ressources de l'émail comme un graveur en camée fait des couches d'un onyx ou d'une agate. Il tire de la couleur claire sur un fond noir, bleu, gris ou brun des douceurs d'ombre et des exaltations de lumière qui suffisent à rendre tous les modelés, à expliquer tous les reliefs, à donner des lointains, à peindre dans un jour discret toutes les beautés de la femme, toutes les vigueurs d'un athlète, toutes les suaves ornementations de la flore. Jamais Gobert ne consent à introduire un paillon sous l'émail; sans s'astreindre à imiter les vieux limousins, il ne prend d'eux que les moyens simples, répugne autant à colorer ses blancs qu'à user des verres transparents, et il s'éprend à ce point des procédés de l'émail qu'il les étend à la porcelaine. C'est à son initiative, c'est aux essais d'émaillerie sur métal tentés à Sèvres, qu'il faut rattacher l'invention des porcelaines à pâtes rapportées. Le blanc Gineston[1], qui sert à modeler à la spatule les lumières sur l'émail, se prête aux mêmes effets sur une porcelaine couverte au préalable d'un ton sombre et uniforme. Ainsi l'atelier des émailleurs a enrichi la manufacture de porcelaine : en 1855 déjà, mais surtout en 1867, on a vu, aux expositions universelles, ces porcelaines dites à pâtes rapportées, qui prennent aux camées et aux vieux émaux limousins leurs modelés adoucis, leurs silhouettes estompées, leurs bas-reliefs fondus dans la pâte. Gobert, et avec lui, Froment et Solon s'adonnent à ce genre et y traduisent d'ingénieuses allégories à la façon néo-grecque.

Alfred Meyer n'a pas les mêmes libertés; il obéit, il exécute à l'atelier, sous la direction de son chef, des travaux imposés; il travaille en qualité de décorateur, mais il profite de tous les loisirs que la manufacture lui laisse, pour étudier l'émail; il ne se borne plus à faire comme Meyer-Heine des plaques imitées de l'ancien,

1. Ce blanc dont nous avons déjà parlé et dont Salvetat faisait un si grand éloge, se fabrique encore; la formule en a été gardée par M. Guilbert-Martin qui dans son usine de Saint-Denis, continue à marquer ses galettes d'émail blanc, du nom de Gineston.

il cherche à enrichir sa palette, il s'applique à mieux connaître les vertus des verres, à les combiner, à les fondre, à noter leur degré de fusibilité; Salvetat s'intéresse à ses recherches, l'aide de ses conseils, lui prête ses formules; Meyer achète à Nocus et à tous les fabricants d'émaux les tons qui lui manquent, il se compose une gradation de nuances qu'il essaie sur des paillons d'or, de platine et d'argent, notant les différences que chaque métal produit sous l'émail, il cherche surtout un blanc moins bleuté, plus chaud, capable de donner des transparences, mais susceptible d'acquérir par empâtement plus de solidité, d'augmenter le brillant des lumières. Il ne se lasse pas et il parviendra plus tard au résultat. Déjà Meyer est considéré par ses collègues comme le premier cuisinier d'émail, c'est-à-dire comme celui qui le mieux a pénétré les secrets de la moufle et les hasards du feu. Gobert ne lui pardonne pas volontiers ses ficelles de métier, ses feux d'artifice de paillons froissés, ses touches de blanc qui ressemblent à de la gouache et qu'il glace et colore avec des émaux transparents. Mais Alf. Meyer s'en soucie peu, il écoule ces produits d'un art facile et, ne voulant plus dépendre des truqueurs, il s'adresse aux bijoutiers; il a des succès dans cette clientèle et vend même aux amateurs.



L'AMOUR A LA ROUE.

(Dessus de la boîte à Whist de Lepec.)

Et puis, il a l'impatience de prendre une publique revanche et d'exposer à côté de Popelin, de se mesurer à lui; il porte au Salon de 1864 un Dante : c'est un sujet dans la manière de son rival et, pour affirmer une reconnaissance qui lui tient au cœur, il fait le

portrait de M. Louis Robert, le chef des peintres de la Manufacture de Sèvres, qui n'a pas cessé de le protéger. Mais, avec une modestie louable, il s'aide des conseils d'Émile Lévy. C'est à ce même Salon que Popelin exposait le *César;* deux ans après, Meyer fit un *César*



BOITE A WHIST.

(Émaux dessinés par Solon et exécutés par Lepec.)

aussi, toujours aidé par Lévy qui en avait composé les cartons, et l'empereur acheta le César de Meyer, qui obtint en 1866 une médaille, comme Popelin l'avait eue l'année précédente : l'amour-propre de l'artiste était sauf.

Ch. Lepec, que nous avons déjà nommé, n'avait pas attendu jusque-là pour exposer ses émaux. Il avait, en 1863, mis au Salon un portrait peint sur or qui restera, dans son œuvre, la chose la plus

exquise. C'était le portrait de sa mère, nous l'avons retrouvé cette année dans un château du Wiltshire où sont entassés cent chefs-d'œuvre, et nous avons eu, à le revoir, le même plaisir qu'autrefois. C'est une tête de femme âgée, coiffée d'une mantille et s'enlevant en carnation délicate sur un fond d'émail blanc, comme les émaux de Monvaerni et des premiers Limousins, mais il n'y a là aucune idée d'imitation; le cadre est habilement fait d'émaux blancs et noirs, rapportés en épaisseur avec une surprenante habileté.

Lepec n'a plus jamais atteint à cette perfection. M. Alf. Morrison possède ses deux meilleurs émaux, qui sont ce portrait et une belle coupe d'émail translucide. Nous ne parlerons que de ses émaux peints, et nous croyons qu'il convient d'expliquer en quoi ils diffèrent de ceux de Meyer et de Popelin.

Lepec était élève de Flandrin, mais aucun des tableaux qu'il a peints ne mérite d'être cité. Ses émaux avaient plus de charme par la couleur et le jeu des transparences que par la qualité du dessin. Cependant quelques-uns furent d'une tout autre correction et d'une composition supérieure quand il obtint de son parent, M. Lechevallier-Chevignard, une collaboration précieuse. Lepec est le premier qui ait songé à se servir de la plaque d'or comme excipient, non pas seulement parce qu'elle ne s'oxyde pas comme le cuivre ou ne fait pas éclater l'émail, comme la tôle ou l'argent, mais parce qu'elle constitue un véritable paillon homogène qui transparaît sous l'émail, avive les rouges et enrichit tous les tons. A l'exemple des anciens orfèvres qui étendaient des émaux translucides sur leurs basses-tailles d'or fin, Ch. Lepec emploie les émaux les plus riches, mais il ne grave pas la plaque de métal, il la décape et la brillante au brunissoir, il la couvre d'une mince couche de fondant sur laquelle il peint son esquisse avec des demi-tons roux et gris, et peu à peu il les monte, il les exalte jusqu'aux couleurs les plus riches, les plus éclatantes, sans y introduire un seul émail opaque, osant à peine modeler les chairs avec des blancs laiteux qui ont des jeux d'opale. Les seules fermetés qu'il consente à donner en finissant, c'est avec des ors de coquille qu'il les obtient, et c'est pourquoi ces peintures, d'une richesse sans analogie aucune dans les émaux anciens, restent flottantes, d'un dessin indécis et nuageux avec des dessous d'or qui transparaissent et qui miroitent.

On voyait au Salon de 1864 deux plaques rondes faites par ce procédé et qui ont été sévèrement jugées alors par le critique de la *Gazette;* l'une d'elles, la *Volupté*, fut achetée par l'orfèvre anglais

Robert Philips qui devint l'ami et le protecteur de Lepec et à qui celui-ci dut son succès en Angleterre. Donc, aucune analogie entre le style et la façon d'émail de Lepec et de Meyer, de Gobert ou de Popelin. Plus ils avanceront, plus s'accuseront les différences.

Il est, je crois, à propos d'indiquer de suite une autre manière d'émail et de nommer un autre artiste qui mérite une place à côté de ceux-là. C'est M. Frédéric de Courcy. Comme les précédents, c'est un peintre, il est sorti de l'atelier de Picot, il a eu des tableaux de genre remarqués au Salon et notamment, en 1864, un « Louis XIV enfant prenant une leçon d'équitation »; c'est vers ce temps-là qu'il sollicite son admission à Sèvres. Il entre dans l'atelier des peintres, y retrouve des amis de l'École, s'y lie avec Gobert, suit les essais de Meyer, mais, à l'inverse de tous ceux qui ont tenté de l'émail, ce n'est pas au praticien moderne qu'il va demander conseil, c'est aux anciens maîtres. Courcy m'a raconté ses visites aux vitrines de la galerie d'Apollon, l'attention soutenue qu'il apporta à l'étude des Limousin, des Courtois, des Reymond, et l'ignorance profonde où il était des moyens techniques de l'émaillerie. Ce fut le chimiste Fontenay, son ami, qui lui donna sa première leçon — leçon toute scientifique — où il fit devant lui la genèse de l'émail, calcinant des cailloux, les broyant, en tirant de la silice, préparant le sel de potasse, brûlant et oxydant ensemble le plomb et l'étain, lavant, décantant les produits obtenus, les mêlant au feu dans un creuset, produisant enfin le fondant et le blanc opaque, puis, à l'aide d'oxydes métalliques, deux ou trois des couleurs essentielles. Il fallait le dévouement et la patience d'un ami pour mener cette leçon jusqu'au bout. Le chimiste n'y faillit pas, il étendit ses émaux lui-même sur une plaque de cuivre, après les avoir broyés et préparés à l'eau; il les fondit à la moufle et dessina une silhouette informe, mais il avait fait un émail, et Courcy sortit du laboratoire, ayant compris mieux peut-être que beaucoup de peintres, ce qu'était la matière qu'il fallait vaincre et il alla demander des leçons à Meyer.

Meyer était mis en défiance par son aventure avec Popelin ; il posa des conditions auxquelles Courcy ne pouvait ni ne voulait souscrire, et c'est avec son aide qu'il apprit, cherchant beaucoup par lui-même, apprenant scientifiquement par Salvétat et par Fontenay, revoyant les émaux des vieux maîtres, lisant, cuisant, questionnant, recommençant et parvenant enfin à produire une belle plaque émaillée, d'après le tableau de Gustave Moreau : « Œdipe et le Sphinx. » Cet émail figura au Salon en 1866. Durand-Ruel l'acheta et

lui en commanda un autre. Tous deux sont passés en Angleterre.

Remarquons donc que nos cinq émailleurs : Gobert, Popelin, Meyer, Lepec et Courcy, sont tous sortis des ateliers de peintres et que chacun tirant à part, a cherché sa manière propre en empruntant des modèles aux maîtres. Gobert est l'élève de Delaroche et il imite le style de son ami Hamon. Popelin est l'élève de Picot et de Ary Scheffer : il cherche ses inspirations chez les Italiens. Meyer est l'élève de Picot et l'ami d'Émile Lévy, c'est celui-ci qui lui dessine ses cartons. Lepec a travaillé chez Flandrin et il emprunte ses compositions à Lechevallier-Chevignard. Enfin Courcy, l'élève de Picot encore, s'en va, mieux avisé, plus clairvoyant, demander à Gustave Moreau ses aquarelles; il comprend que le véritable maître de l'émail, celui qui donnera à cet art ressuscité sa direction, son harmonie, sa forme, son dessin poétique et inquiétant, c'est lui. Il est intéressant de noter que dès le début, dès son premier essai, Courcy a vu juste.

Mais a-t-il trouvé la façon de rendre la composition du maître? A-t-il réussi à la traduire comme il fallait? Nous prononcerons plus tard.

L'Exposition universelle de 1867 se prépare, elle excite toutes les intelligences, met en travail toutes les formes du talent. Y trouverons-nous à comparer nos artistes? Les orfèvres, les céramistes, les bronziers, les ébénistes vont sans doute leur demander une part de collaboration. En effet, tous les ateliers sont en gestation, et les industriels vont à Sèvres chercher l'aide des peintres dont ils ont vu les œuvres. Rousseau pour la céramique, Fourdinois pour les meubles, Barbedienne pour les bronzes, Boucheron pour les bijoux, Baugrand pour l'orfèvrerie, Braquenié pour les tapis, quêtent des idées et les trouvent. Deux années sont employées à la préparation du grand événement et, dans l'intervalle, nous voyons surgir quelques émaux encore qu'il est utile de signaler.

Mme Apoil, qui négligeait l'émail pour composer et peindre magistralement sur porcelaine les fleurs dont elle décore les vases de Sèvres, consent à faire une jolie plaque émaillée sur cuivre : « le Génie des Eaux » qu'on voit au Salon de 1866. Sa fille, qui est son élève, s'essaie dans le même art, mais semble avoir reçu des conseils de Meyer. Courcy expose à côté d'elles l'Œdipe. Gobert enseigne à sa sœur. Grisée continue à faire dans l'ombre de faux Petitot pour les Anglais, mais il apporte chaque année quelque fine miniature, mettant au service des vanités bourgeoises les procédés d'émail qu'il s'approprie en copiant les portraits du grand siècle. Meyer achève

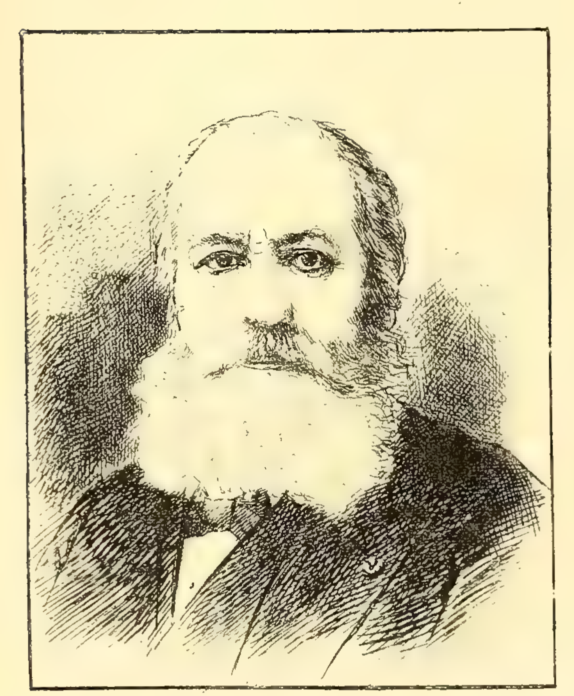
le César et peint une Renée de France; il a fait, d'après Lévy, une Diane et a trouvé, dans le comte Aguado, un protecteur éminent : il a, pour l'horloge de son cabinet, fait un grand cadran d'émail où est représenté *Apollon guidant le char du Soleil*. Popelin achève la « Vérité » et le « Dante Alighieri ». Mollard, un nouveau venu, essaie timidement d'émailler un portrait et est admis au Salon. Nous ne donnons pas son nom comme celui d'un peintre qui va tenir son rang parmi les artistes déjà classés, mais nous le présentons parce qu'il est un clairvoyant, un passionné d'émail qui aidera puissamment au progrès de l'art et qui, se tenant prudemment derrière ses amis, encouragera, produira d'autres mérites et nous donnera bientôt des maîtres nouveaux. Sturm reparaît avec quelques beaux émaux copiés d'après les maîtres, et Topart, élève de Chauson, expose un « Saint Paul ». Mais au Salon de 1866, le morceau capital de l'émaillerie, c'est la « Clémence Isaure » de Lepec; jamais on n'avait tenté, hors de Sèvres, de passer au feu une plaque de semblable dimension. Dotin, qui cuit les émaux de l'artiste, a dû construire un four tout exprès et n'a pas osé l'établir dans son atelier de la rue Montorgueil par crainte de l'incendie. On aimerait à écrire sur cette opération un chapitre à la façon de Cellini; il n'est pas moins intéressant de parfondre un émail sur métal que de cuire une faïence ou de jeter en bronze une statue. Il nous manque le récit des tribulations d'un Léonard Limosin pour les mettre en parallèle avec les épreuves de Palissy et les colères du Florentin. Tous les arts du feu ont eu leurs victimes et leurs héros.

L. FALIZE.

(*La suite prochainement.*)



CHARLES GOUNOD



L'art français vient de faire une perte considérable : Gounod mort, c'est au sentiment de la foule, en France et plus encore à l'étranger, notre plus haute personnalité musicale qui disparaît.

En ceci comme en beaucoup de choses, la foule me semble avoir raison. Quelque opinion que l'on ait à propos de l'excellence de tel ou tel procédé d'expression, le mérite d'un artiste ne s'en mesure pas moins à l'étendue de ses dons naturels, à la quantité d'invention et de charme qu'il aura mise dans ses œuvres. A ce point de vue, Gounod tient incontestablement la première place parmi nos musiciens actuels. Il n'est, d'ailleurs, aucun d'eux, j'en suis convaincu, qui ne s'incline sincèrement devant la maîtrise de l'auteur de *Faust* et de *Philémon et Baucis*, car ce ne fut pas seulement un charmeur d'instinct ; le compositeur connaissait admirablement son métier ; tous s'accordent à proclamer la pureté de son style et l'éclat de son orchestration.

La part de Gounod, arrivant au déclin des maîtres de l'opéra, est celle d'un novateur ; il créa une formule dont lui et quelques-uns de ses imitateurs ont, quoi qu'on dise, tiré un excellent parti : il a pu avoir le regret de voir cette for-

mule délaissée et remplacée par une autre plus éclatante, mais ceci ne diminue en rien son mérite et ses œuvres n'ont rien perdu de leur valeur intrinsèque.

Il sut trouver des idées originales et une façon originale de les exprimer. On peut résumer sa manière en disant que, le plus souvent, il développe une idée mélodique par progression chromatique, et il conclut sur une cadence d'une forme tellement particulière qu'on l'a baptisée de son nom.

Pour ce qui touche le fond de son art, il nous faut parler du mysticisme de Gounod, mysticisme connu, popularisé, pour ainsi dire, par différents épisodes de la vie de l'artiste, et qui se reflète vivement dans plusieurs de ses œuvres. C'est une religiosité fortement mêlée de sensualité, qui s'épanche dans ses oratorios et dans quelques-unes de ses mélodies ; il a mis en musique les extases de sainte Thérèse.

Je crois inutile de dire que ce n'est pas dans ses morceaux religieux, pour la plupart entachés de gongorisme, qu'il faut chercher le meilleur de ses inspirations; il manque à ce Parisien, à cet homme d'esprit, le condiment essentiel : la foi naïve. Dans ses ouvrages profanes, le mysticisme de Gounod se fond en effusions tendres, d'un sentiment exquis, si elles n'ont pas une grande profondeur.

Mysticime à part, Gounod toucha parfois à la vraie grandeur; certaines pages de *Sapho*, de ses oratorios et les chœurs d'*Ulysse* sont d'un maître puissant. Mais n'eût-il été que le musicien délicat, gai, spirituel et doucement attendri de *Faust*, de *Philémon et Baucis* et du *Médecin malgré lui*, on ne saurait trop déplorer sa perte. Là, en effet, nous retrouvons la vraie muse française, notre chère muse si cruellement délaissée aujourd'hui et dont, pour ma part, je ne me lasserai pas de porter le deuil.

Né à Paris en 1818, François-Charles Gounod fut, au Conservatoire, élève d'Halévy, de Lesueur et de Paër; prix de Rome en 1839, il fit exécuter à Saint-Louis-des-Français, dans la Ville éternelle, une messe qui lui valut le titre de maître de chapelle à vie. A son retour à Paris, il était nommé directeur de la musique à l'église des Missions étrangères. C'est alors qu'il voulut se vouer à l'état ecclésiastique; on connaît de cette époque divers morceaux de musique signés : l'abbé Gounod, avec son portrait en soutane, en frontispice. Fort heureusement, l'art eut raison de cette vocation indécise et, dès 1851, Gounod débutait à l'Opéra avec une *Sapho* dont le livret était d'Émile Augier. Berlioz dit à propos de cet ouvrage : « Si les deux premiers actes étaient égaux en valeur au troisième, M. Gounod aurait débuté par un chef-d'œuvre. » Quelques mois auparavant, le grand avenir de l'artiste avait été pressenti dans un article du journal l'*Athenæum* où l'on rendait compte d'un concert dont le programme comportait diverses compositions du jeune musicien.

Des chœurs écrits pour l'*Ulysse* de Ponsard, au Théâtre-Fançais, viennent ensuite, puis la *Nonne sanglante*, représentée sans succès à l'Opéra (1854); le *Médecin malgré lui*, au Théâtre-Lyrique (1858); *Faust*, enfin, au même théâtre

alors dirigé par M. Carvalho (1859). Avec *Philémon et Baucis* (1860), Gounod est à l'apogée de sa gloire, mais il n'a pas épuisé son talent. Si la *Reine de Saba* (1862) n'obtient qu'un succès d'estime, *Mireille* (1864), puis *Roméo et Juliette* (1867) fondent sur des bases inébranlables la réputation du maître.

Dans toutes les partitions que Gounod a écrites depuis cette époque, les *Deux-Reines*, la *Colombe*, *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878), le *Tribut de Zamora* (1881), comme dans ses oratorios *Gallia*, *Rédemption*, *Mors et Vita*, les belles pages ne sont pas rares, mais on sent que le maître a déjà dit ce qu'il avait à dire, l'inspiration ne se renouvelle plus : le musicien écrit toujours dans sa belle langue sonore et facile, mais il ne crée plus.

Gounod est mort à Saint-Cloud dans la matinée du 18 octobre, terrassé par une attaque d'apoplexie.

Nous entendrons, dans quelques jours, son œuvre dernière, celle où il a voulu mettre toute son âme d'artiste et de chrétien. Comme Mozart, sa constante idole, il meurt sans avoir pu terminer complètement cet ouvrage : une messe de *Requiem*. Puisse son chant du cygne être comparable à celui de Mozart! Il aurait terminé sa carrière par un chef-d'œuvre.

Gounod, membre de l'Institut et grand-officier de la Légion d'honneur, a joui pleinement de sa gloire, mais la fortune lui vint tard : la partition de *Faust* lui avait été payée 6,000 francs ; il est vrai de dire que son éditeur partagea généreusement avec lui les millions qu'elle a rapportés.

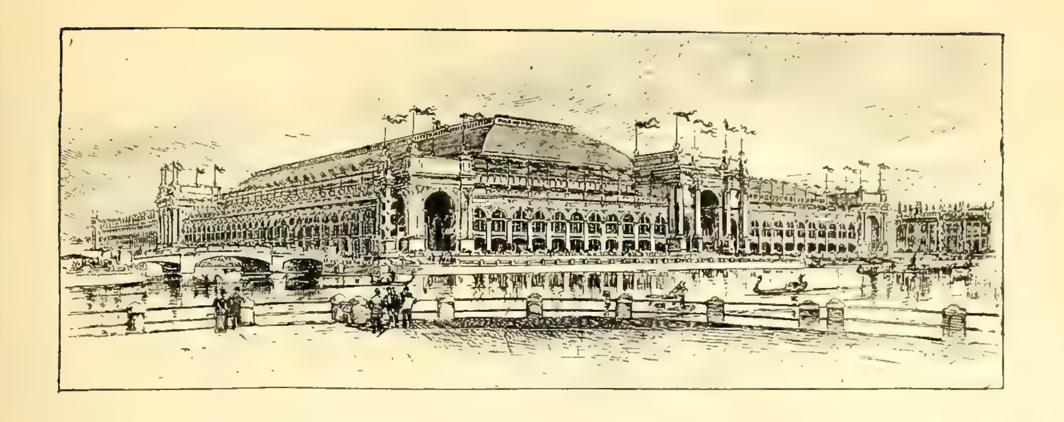
C'est un grand malheur pour le présent et pour l'avenir de la musique française que cet artiste si bien doué, et si complètement de sa race, n'ait jamais professé au Conservatoire. Peut-être eût-il décidé, par sa verve gauloise et par l'éloquence suprême de ses propres compositions, un certain nombre d'élèves à rester dans les traditions de l'art de leur pays ; notre école ne serait peut-être pas vouée tout entière au culte de la mélodie continue. Quel autre eût pu affirmer avec une autorité semblable la prééminence de l'idée sur la forme, la nécessité du rythme, de la mesure, de la concision et de la diversité! Certes il l'aurait vaillamment défendu cet art qui le passionnait et qu'il aimait pour lui-même. Et n'était-ce pas la meilleure manière d'honorer, d'exalter la musique, que de la proclamer une entité artiste, n'admettant aucun partage, aucune compromission avec la peinture, la littérature ou la philosophie?

Mais Gounod est mort, regrets superflus! Saluons une dernière fois ce délicieux artiste dont les productions sont comme une éclaircie dans les brumes du Nord où la musique française s'est volontairement plongée.

ALFRED DE LOSTALOT

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



L'ART
A
L'EXPOSITION DE CHICAGO

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

L'ARCHITECTURE EN AMÉRIQUE ET A LA « WORLD'S FAIR »

(SUITE)



Le Portique d'entrée de l'Exposition de Chicago rappelle par ses proportions cette superbe ordonnance corinthienne qui précède si majestueusement la grande basilique de la capitale du monde chrétien ; les deux pavillons qui le terminent sont incontestablement et de beaucoup les œuvres les mieux étudiées parmi celles qui cherchent leurs inspirations dans l'art antique et dans celui de la Renaissance. Mais, pourquoi les balustrades qui couronnent le tout sont-elles surmontées d'une profusion de statues

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. X, p. 237 et 416.

dont la silhouette est aussi compliquée que peu rassurante et qui paraissent prêtes à perdre l'équilibre au souffle des tempêtes d'un lac rarement clément?

Pourquoi surtout ce petit arc de triomphe que les proportions monumentales du portique rendent encore plus mesquin, alors que l'on eût rêvé la Porte Marine de l'Exposition recouverte par quelque gigantesque arcade digne de cette Amérique qui ne doute de rien?

N'eût-il pas même beaucoup mieux valu interrompre franchement le portique et laisser librement apercevoir l'horizon infini du lac que partout l'on s'est appliqué à cacher comme si Chicago était honteuse de cette mer qui n'en est pas une? Après tout, peut-être a-t-on voulu que rien ne vînt détourner l'attention des visiteurs du spectacle qu'on leur avait préparé? Peut-être a-t-on craint l'attirance particulière qu'exerce sur notre œil la vue de l'immensité au point qu'il se fixe obstinément sur elle et ne peut plus s'en détacher? Et puis, si vaste que soit l'œuvre de l'homme, n'eût-elle pas paru bien mesquine à côté de celle de la nature?

Quelque discuté qu'il soit à cause de sa place, le péristyle qui précède l'Exposition du côté du lac n'en est pas moins l'une des meilleures œuvres, sinon la meilleure que nous soyons appelé à y rencontrer. Elle fait grand honneur à son auteur, M. C.-B. Atwood, de Chicago, auquel nous sommes d'autant plus heureux de décerner cet éloge, que nous le trouverons ailleurs coupable d'un plagiat peu pardonnable à un homme de talent.

A droite de l'entrée, le Palais des Manufactures étend jusqu'à perte de vue la masse de son immense nef, aussi large que notre Galerie des Machines, dont elle n'est qu'une assez malheureuse imitation, et de vingt mètres plus haute qu'elle, entourée de bas côtés dont la façade extérieure présente une succession monotone d'arcades très simples interrompue sur les axes et dans les angles par des pavillons reproduisant textuellement les arcs de triomphe de la Rome antique.

Ici pas le moindre effort d'imagination ni de composition, pas une idée neuve, tout est copié: depuis les décorations des tympans des arcs jusqu'aux socles des mâts sur la balustrade que notre confrère et ami M. Formigé ne retrouverait pas sans tristesse reproduits par des ouvriers malhabiles.

Nous n'insisterons pas sur l'intérieur, qui est certainement, de tous les palais de la World's Fair, celui qui est composé avec le moins d'entente des exposants, ni sur ce malheureux premier étage, situé à peine à six mètres au-dessus du rez-de-chaussée, qui étend sur

tous les bas-côtés son ombre malencontreuse et contraint à y faire usage de la lumière électrique en plein midi. Ce palais a été condamné par tous ceux qui ont été appelés à s'y installer, et nous croyons qu'il prouve pour la seconde fois, d'une façon tout à fait définitive, que le système des nefs colossales est absolument défavorable aux produits exposés, surtout lorsqu'il s'agit des industries d'art. Il faut en réserver l'usage pour les gares de chemins de fer, où elles sont bien plus à leur place.

M. Geo.-B. Post, de New-York, a voulu amplifier et habiller notre galerie des Machines, il n'a produit qu'un Palais de l'Industrie presque aussi manqué que son ancêtre, celui des Champs-Élysées.

En arrière du palais des Manufactures, c'est-à-dire après avoir traversé le bras droit du canal, se trouvent les palais de l'Électricité et des Mines, traités l'un et l'autre dans une architecture bâtarde, inspirée des Thermes romains et de la Renaissance italienne.

Au palais de l'Électricité, MM. Van Brunt et Howe, de Kansas-City, se sont appliqués particulièrement à mouvementer leur silhouette, à rendre leur architecture aussi légère que possible tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les pignons qui terminent les vaisseaux de la nef centrale en forme de croix grecque, sont flanqués de deux pylônes carrés supportant des campaniles percés à jour qui donnent à l'ensemble un aspect d'église italienne du XVIIe siècle. Aux angles, les mêmes pylônes surmontés des mêmes campaniles viennent encore déchiqueter la silhouette et déconcerter l'œil, que les lignes très calmes et très reposantes de l'ordonnance inférieure préparent peu à une pareille abondance de pinacles et de clochetons.

Par opposition avec ses voisins, auxquels on doit reconnaître une certaine légèreté de main, M. S.-S. Beman, de Chicago, auquel est échu le soin de loger les Mines et la Métallurgie, s'est laissé entraîner un peu loin dans l'expression de puissance qui convenait d'ailleurs assez bien à son sujet. Son architecture se ressent visiblement de la pesante main de fer qui s'étend sur l'art allemand moderne, et couvre d'un voile de tristesse et de lourdeur les œuvres de ses plus brillants artistes.

A gauche de l'entrée et faisant pendant aux trois édifices dont nous venons de parler, sont installés : l'Agriculture et les Machines. Encore deux grands palais ; dont le premier est placé symétriquement à celui des Manufactures, tandis que le second occupe à lui

seul une surface égale à celles de l'Électricité, des Mines et de la voie qui les sépare.

L'Agriculture, œuvre de MM. Mac Kim Mead et Witehouse, de New-York, fait par sa richesse une bien curieuse opposition avec son vis-à-vis.

Alors qu'aux Manufactures, la ligne droite et la monotonie sont érigées en principe, à l'Agriculture, les mouvements, les saillies, la complication semblent avoir été particulièrement recherchés.

Comme point de départ : toujours Rome, toujours les Thermes.

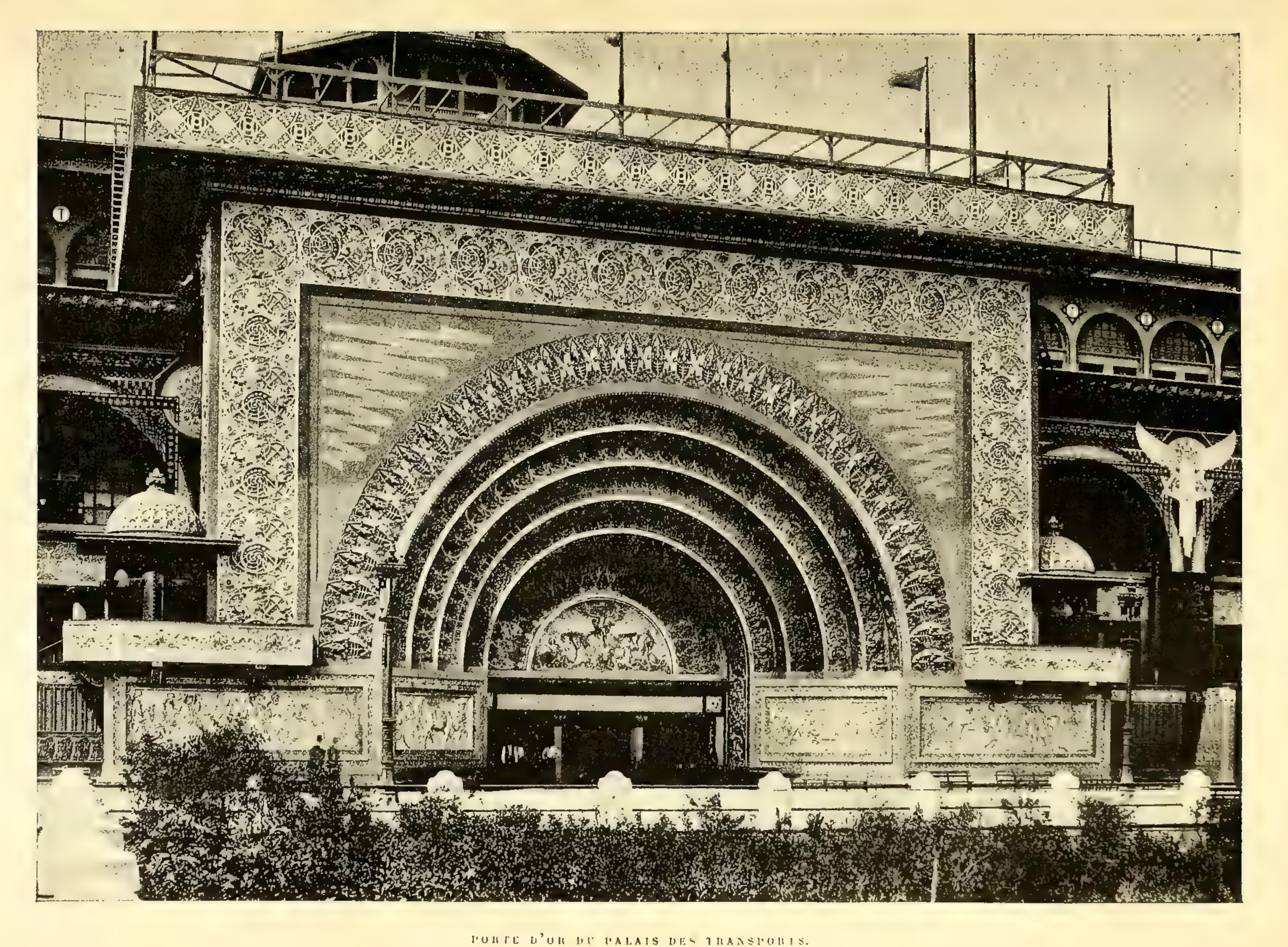
Au centre, un porche surmonté d'une attique et d'un fronton derrière lequel s'élève un dôme en forme de calotte surbaissée; aux angles des larges pavillons massifs, et pour les réunir, une série de neuf arcades interrompues de trois en trois par des pylônes se profilant jusque dans la corniche. Sur toutes ces saillies qui par elles-mêmes coupent, mouvementent et même déchiquettent la façade, une profusion de groupes au milieu de laquelle il est impossible de se reconnaitre à distance. Des bœufs mugissants, des chevaux qui se cabrent tenus en main par des figures ailées, des aigles, des groupes de femmes lançant des fleurs et des couronnes dans l'espace, tout cela s'agite et se détache sur le ciel, à des hauteurs inquiétantes, avec des allures plus désordonnées que décoratives.

Ce n'est pas d'ailleurs ici aux architectes seuls qu'il faut s'en prendre. Tout au plus pourrait-on les accuser, connaissant le peu d'expérience des sculpteurs américains, de leur avoir laissé la part aussi belle.

On a semé, partout sur les quais, sur les ponts, sur les escaliers, des groupes d'animaux et des figures d'une naïveté et d'une prétention qui étonnent. Les sculpteurs animaliers surtout paraissent avoir pour idéal décoratif les sujets empaillés des musées d'anthropologie, et c'est une bien pénible surprise de rencontrer à chaque détour d'allée ces ours, ces tigres, ces élans ou ces buffles qui sont aussi maigres que s'ils avaient erré pendant des mois dans les Pampas.

Ce serait une injustice toutefois de ne pas accorder une mention flatteuse à M. Mac Monnies, — qui d'ailleurs vit au milieu de nous, — dont la fontaine monumentale, peut-être un peu trop proche parente de celle de Coutan, au Champ-de-Mars, contient des morceaux de superbe allure.

C'est à gauche de cette vaste composition qui forme le fond de la grande pièce d'eau centrale, que se trouve le « Machinery Hall »,



PORTE D'OR DU PALAIS DES TRANSPORTS.

(Exposition de Chicago.)

palais des Machines, qui est certainement l'un des plus intéressants édifices de la World's Fair.

MM. Peabody et Stearns, de Boston, ont beaucoup étudié la Renaissance espagnole, ils se sont même peut-être un peu trop souvenus, dans la décoration de leurs coupoles d'angle, de ses richesses compliquées et de son amour pour le petit détail. Mais on ne peut que louer sans réserve leurs grands porches d'entrée, bien détachés sur un large nu reposant l'œil et le conduisant sans effort aux deux campaniles ajourés dont les flèches aiguës pointent délicatement vers le ciel et viennent supporter de légères figures qui, sans contorsions cette fois, ouvrent leurs ailes et semblent prêtes à s'envoler dans l'infini.

L'ordonnance générale de la façade se compose d'une simple galerie d'ordre corinthien, entourant tout le palais, dont le rez-de-chaussée percé d'arcades vigoureuses fait une juste opposition avec les finesses du premier étage. Tout est bien senti, fin de détail, pas trop grand d'échelle, et gagnerait certainement à ne pas se trouver dans le voisinage des énormités qui l'entourent.

Nous n'avons pas encore parlé du Dôme, de cette coupole isolée au milieu de la large esplanade qui s'étend en arrière de la pièce d'eau, depuis la fontaine monumentale jusqu'à la gare centrale. C'est qu'ici nous avouons sincèrement notre embarras.

Nous ne sommes plus en présence d'un inconnu, il s'agit de discuter l'œuvre d'un maître, d'un homme qui a contribué plus que tout autre au développement de l'architecture en Amérique depuis un demi-siècle et qui s'est signalé aussi bien par ses œuvres que par son amour pour notre pays, où il a fait ses études. Nous voudrions parler de M. Richard M. Hunt, de New-York, avec la même franchise que nous l'avons fait jusqu'ici, et nous craignons que notre respect et l'affection que lui portent beaucoup d'entre nous, ne nous en laissent pas la liberté.

Cette œuvre capitale qui domine de sa haute taille tout le Jackson-Park, témoigne hautement de la science et de l'habileté de celui qui l'a conçue. Il n'y a plus ici ni maladresses qui choquent, ni fautes de détail qui dénoncent l'inexpérience de l'architecte. Tout est pondéré, voulu et d'un équilibre parfait. Chaque partie est savamment étudiée ; la courbe du dôme est heureuse, sa décoration brillante présente par certains points des analogies (lointaines d'ailleurs) avec le Dôme des Invalides ; en somme, il serait difficile de formuler une critique précise. D'où vient cependant que l'œil n'est pas satisfait ?

Cela tient, croyons-nous, à ce que le point de départ est mauvais. Faire du palais de l'Administration un dôme de proportions supérieures à celles du Panthéon, sous prétexte d'y donner des fêtes, qui d'ailleurs n'y ont jamais eu lieu, c'est se condamner à rejeter les bureaux dans des annexes que l'on sera bien forcé d'étendre de façon à y trouver quelque place. De là, ces quatre pavillons d'angle qui, voulant épauler la partie centrale, finissent par l'écraser tellement que les entrées pratiquées dans ses axes ont l'air d'être au fond d'une impasse. C'est en outre donner aux soubassements une importance et un développement vertical tels que la haute colonnade qui enveloppe le dôme n'arrive plus à les dominer.

Est-ce bien la faute de l'artiste, auquel on a posé un problème insoluble? Nous ne le croyons pas et nous pensons même qu'il y en a peu parmi les plus habiles qui s'en fussent mieux tirés.

La seule critique qu'il nous semble possible de lui adresser est relative à la partie supérieure de la coupole. Pourquoi ne l'avoir pas terminée par un campanile, un pinacle, un épi quelconque, qui arrête la ligne et en souligne le sommet? On éprouve une sensation étrange de non fini, dont il est impossible de se défendre et que tous les raisonnements du monde n'arrivent pas à expliquer.

Si c'est un essai, pour faire autrement que nos devanciers, que M. Hunt nous excuse de lui dire franchement qu'il n'est pas heureux.

Ce serait fatiguer nos lecteurs, qui déjà n'ont peut-être pas manqué de trouver un peu aride cette longue étude des principaux monuments de la World's Fair, que de passer en revue les unes après les autres les innombrables constructions qui s'élèvent de tous côtés : Palais des États d'Amérique, pavillons des nations étrangères et d'un certain nombre de grands industriels, villages autrichiens, allemands, irlandais, turcs, dahoméens, etc., qui se succèdent au milieu de l'immense surface des parcs, dans lesquels il faut une foule de sept cent mille personnes pour que l'on s'y écrase un peu. Nous signalerons donc seulement en passant la belle coupole de verre demi-sphérique de l'exposition d'horticulture, dont l'auteur, M. V. L. B. Jenney, a su tirer un excellent parti, que gâtent un peu les mauvaises proportions des pavillons d'entrée et la déplorable exécution d'une frise en bas-relief, aussi haute que les arcades qu'elle couronne.

Nous ne manquerons pas aussi de reconnaître au passage le palais des Beaux-Arts que tous les élèves de l'École ont vu défiler sous leurs

yeux dans le recueil des Grands Prix de Rome et dont la copie textuelle, due à M. Ch.-B. Atwood, est peut-être un témoignage très flatteur de notre supériorité architecturale, mais ne fait pas grand honneur à l'imagination de l'artiste qui a su composer le péristyle dont nous avons parlé plus haut.

Revenons maintenant aux deux œuvres que nous avons déjà signalées au commencement de cette étude et qui sont, sans conteste, les plus originales et celles qui attirent le plus les regards de ceux qui cherchent les manifestations nouvelles.

Nous voulons parler des deux palais de la Transportation et des Pêcheries.

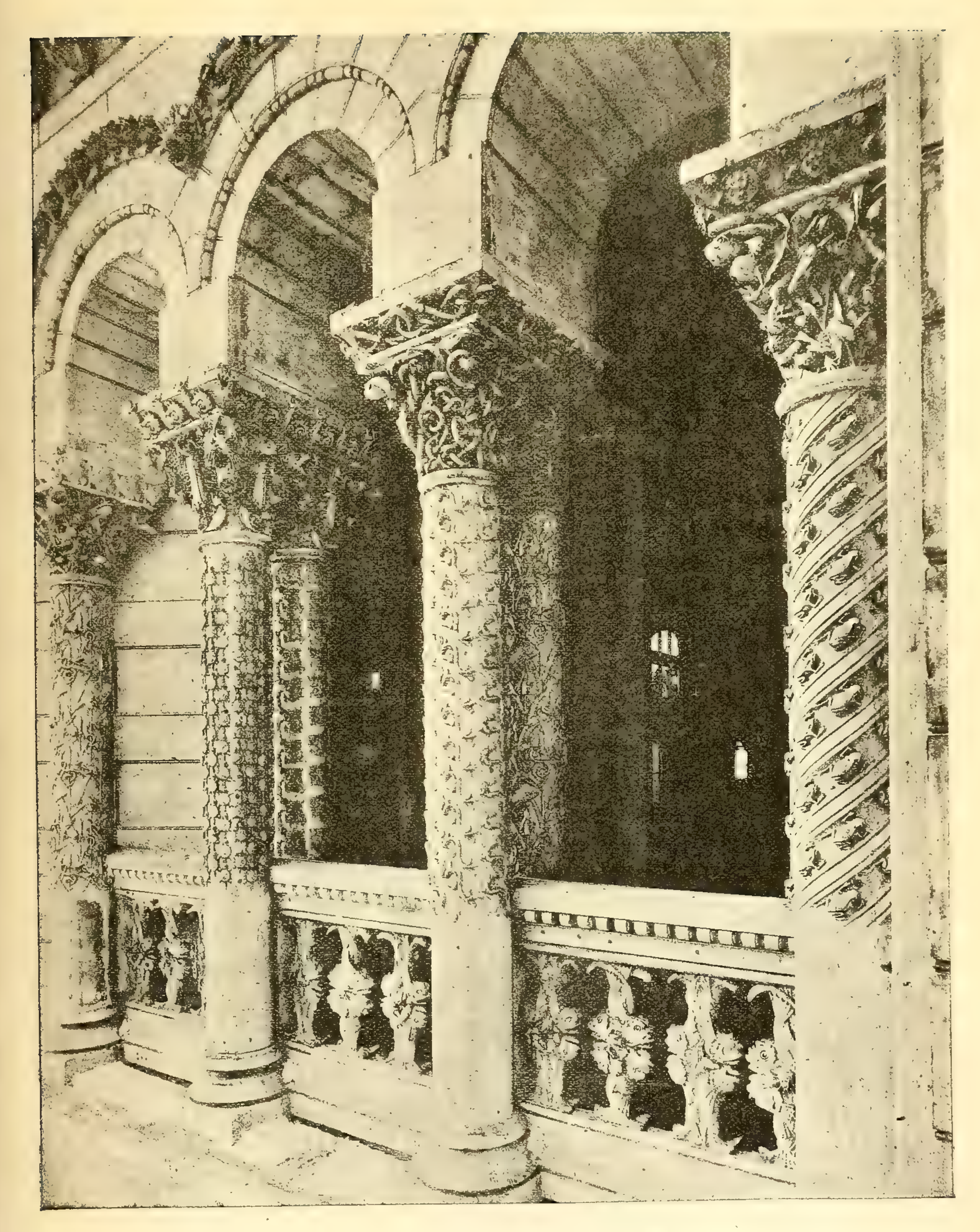
La Transportation, ou, pour parler d'une façon moins américaine, le palais des Transports, œuvre de MM. Adler et Sullivan, rompt brusquement la monotonie des blancs et vient jeter dans l'ensemble une note de couleur violente qui suffirait à elle seule à lui attirer tous les regards.

Disons bien vite qu'ils n'y perdent rien et que l'ingéniosité de la décoration mérite l'attention qu'on lui accorde d'abord malgré soi. Que l'on se figure un long mur nu percé d'arcs sans aucune moulure, couronné par une dalle carrée haute et saillante, ornée sur sa face d'une de ces ingénieuses frises de feuillages qui sont pour ainsi dire la marque personnelle de Sullivan. La façade entière est peinte d'un ton rouge très vigoureux, servant de fond, sur lequel se détachent des ornements dans lesquels dominent les jaunes et les verts, d'une inspiration manifestement orientale, mais franchement modernisée, par deux hommes de talent, MM. Héaly et Millet, peintres décorateurs, qui se sont déjà signalés à Chicago par de nombreuses œuvres du plus grand intérêt.

Sur cette ornementation viennent s'appliquer de grandes figures ailées, d'allure primitive, symbolisant d'une façon très imprévue les génies de la Science.

Au centre du palais s'ouvre la *Porte d'Or* conçue dans le même, esprit et dont nous donnons ici une reproduction, parce que malgré tous ses défauts, on ne peut se refuser à y reconnaître une très grande imagination dans les détails, une hardiesse peut-être excessive dans la composition et une originalité qui s'affirme sans hésitations.

Prendre comme point de départ de la porte principale du palais des Transports une entrée de tunnel et la traiter avec une franchise et une rudesse telles que l'idée initiale reste suffisamment sensible,



DÉTAIL DU PORTIQUE DU PALAIS DES PÊCHERIES.

(Exposition de Chicago.)

trouver pour la décorer une série d'ornements assez brillants pour lui donner une richesse étonnante sans dénaturer en rien la sauvagerie des lignes, oser revêtir le tout d'une patine métallique or et argent qui lui donne l'aspect d'une gigantesque pièce d'orfèvrerie; cela n'est pas banal.

Ce n'est peut-être pas de très bon goût, ce n'est ni très pur, ni très logique, mais, au milieu du vieil arsenal des colonnes et des frontons remué par les auteurs des œuvres que nous venons de passer en revue, il serait injuste de ne pas accorder une attention toute particulière à cette tentative d'artistes qui veulent quitter les sentiers battus.

Très intéressant aussi au même point de vue, le Palais des Pêcheries se distingue par des qualités d'un autre ordre.

M. Henry Ives Cobb, de Chicago, n'est pas un aussi intransigeant novateur que ses deux concitoyens, il ne cherche pas comme eux ces oppositions violentes de lignes et de couleurs, il n'a pas de ces audaces qui ne sont guère compatibles qu'avec un certain mépris de l'arrangement des détails.

Nous sommes ici en présence d'un délicat, d'un curieux chercheur qui veut donner sa note personnelle jusque dans les plus intimes parties de sa composition, mais qui tient avant tout à ce qu'elle ne choque personne.

Le palais des Pêcheries se compose d'un bâtiment central où sont exposés les parties techniques de l'Exposition, les produits et les accessoires de la pêche. Ce bâtiment est relié, par une galerie légèrement courbée, à deux pavillons circulaires où sont installés de superbes aquariums qui contiennent les poissons des espèces les plus curieuses et les plus variées. Une foule incessante s'écrase devant cette merveilleuse exposition d'animaux aux formes les plus étranges, se mouvant avec grâce au milieu des plantes marines qui leur sont chères, dans de larges cuves en verre qui laissent toute liberté à leurs mouvements.

Mais, après les avoir longuement admirés, ce n'est pas sans un certain étonnement qu'elle s'arrête à la sortie devant la façade du monument et qu'elle y retrouve, se jouant dans les chapiteaux, serpentant le long des colonnes, s'enroulant pour former des balustres, toute cette faune et toute cette flore marine qu'elle vient de voir s'agiter vivante devant elle.

La façade en elle-même est d'une unité et d'une simplicité voulues. Une sorte de cloître formé d'une infinité de petites arcades portées sur des colonnettes l'enveloppe de ses lignes fermes et déli-

cates et se répète au-dessus du toit pour entourer à nouveau toute la partie supérieure. L'aspect est celui de ces beaux couvents du temps où l'Italie, rétive à l'art gothique, n'avait point encore trouvé sa voie dans le retour vers l'ancienne Rome, et vivait sous l'influence des souvenirs lombards et byzantins.

Mais si intéressante qu'elle soit en elle-même, l'architecture générale de l'édifice n'est rien auprès des détails auxquels elle sert de prétexte. Les chapiteaux et les colonnes ont reçu chacun une décoration différente, composée de plantes marines, d'accessoires de pêche, de poissons dont les formes bizarres ont précisément servi à fournir des motifs très imprévus, tous plus heureux les uns que les autres, d'une originalité qui charme et d'une variété qui étonne.

On s'attendait peu à trouver ici un pareil débordement d'habileté et une telle science de l'arrangement doublés d'un goût aussi sûr.

M. Ives Cobb est un artiste maître de lui, et nous le saluons d'autant plus volontiers que, pour qui a bien voulu lire attentivement cette longue causerie sur l'architecture aux États-Unis, il est malheureusement certain qu'il y a encore en Amérique plus d'hommes qui la considèrent comme une profession que comme un art.

Mais, prenons garde, il y a déjà çà et là quelques tempéraments plus solidement trempés que les autres qui résistent victorieusement à cette sorte de dépression des cerveaux qu'a causé la recherche exclusive de l'argent. C'est peut-être au moment où ceux qui se sont tant acharnés à sa conquête sentent tous leurs trésors leur échapper par suite de la dépréciation du métal, que va commencer en Amérique, non pas la Renaissance, mais la Naissance d'un art qui doit être la résultante directe de tout ce que sait l'Europe et de tout ce que veulent ceux de ses enfants qui sont allés par delà l'Atlantique chercher la liberté qui leur manquait, et l'espace qu'ils ne trouvaient plus.

II

LES BEAUX-ARTS.

Le but de l'étude que nous avons entreprise étant surtout de montrer que, loin d'être en tout notre tributaire dans les questions d'art, l'Amérique ne songe qu'à se passer de notre concours, il était naturel d'insister longuement sur l'art de bâtir. C'est en effet la pre-

mière forme sous laquelle ces tendances soient appelées à se manifester et c'est encore à peu près la seule.

Nous avons, au cours des observations que nous ont suggérées les palais de la World's Fair, noté au passage l'insuffisance presque complète de la sculpture américaine, et nous n'avons eu qu'une seule fois l'occasion de mentionner la peinture en parlant de MM. Healy et Millet, les décorateurs de la « Transportation. »

C'est que la peinture joue en Amérique un rôle assez secondaire dans la décoration des palais et presque nul dans celle des habitations privées.

Il n'y a d'ailleurs là rien que de très naturel pour qui se rend compte de l'ignorance profonde où se trouve encore le peuple américain de tout ce qui touche aux questions d'art.

Ce n'est pas la volonté de quelques-uns qui a donné naissance à cette grande poussée architecturale, à cette éclosion d'artistes qui ont, plus instinctivement que volontairement, ouvert une voie nouvelle. C'est un besoin résultant de l'évolution qu'accomplit l'Amérique.

Mais, pour que le même besoin y provoque la naissance d'une peinture et d'une sculpture exclusivement nationales, il doit encore s'écouler un certain temps qui est nécessaire pour surmonter des obstacles auxquels se heurteront les efforts de plusieurs générations d'artistes.

En effet, s'il est impossible de commander une maison en France ou en Allemagne et de se la faire expédier en Amériqne, il n'en est pas de même d'une œuvre de peinture et de sculpture.

Jusqu'à ces derniers temps, l'Américain avait toujours entendu répéter que ses concitoyens étaient incapables de rien produire qui ait une valeur quelconque en fait d'œuvres d'art. Comme d'ailleurs il était lui-même tout à fait ignorant en la matière, il ne pouvait que s'en fier à son critérium infaillible : la valeur marchande.

Or, puisque les œuvres d'aucun artiste américain ne faisaient prime sur les marchés d'Europe, où l'on s'y connaît, c'est que personne en Amérique n'avait du talent.

Il ne lui restait donc que deux choses à faire : ou acheter en Europe, s'il en avait le moyen, les œuvres d'art qu'il jugeait nécessaires pour embellir sa maison, ou s'en passer.

C'est à ce dernier moyen que se sont jusqu'à présent arrêtées toutes les personnes dont les fortunes n'atteignent pas les chiffres exceptionnels que font miroiter devant nos yeux les noms des Van-

derbilt, Jay-Gould, Mackay et autres grands acheteurs de tableaux.

Mais si le célèbre Vanderbilt a pu facilement, sur le conseil de son architecte, commander à Paul Baudry, huit dessus de portes pour le salon de son palais de la Cinquième Avenue, cela n'est pas à la portée de tout le monde. Les modestes se contentent des belles gravures éditées à Paris ou à Londres. Aussi ce fut pour nous un véritable sujet d'étonnement d'en voir une si grande profusion, richement encadrées, garnissant les parois des salons, des escaliers et des chambres de presque toutes les habitations particulières.

Quelle vocation, quelle force de volonté ne fallait-il pas pour se lancer contre un pareil parti-pris? Et cela ne donne-t-il pas une belle idée de la ténacité des quelques rares artistes qui se sont sentis assez forts pour entamer la lutte?

Aujourd'hui, ceux-là, les pionniers, ont triomphé. Mais au prix de quels efforts! Et ce n'est encore qu'en venant se faire donner le baptême en Europe, se faire médailler chez nous, qu'ils ont pu devenir quelque peu prophètes en leur pays. Il n'est plus un grand amateur aujourd'hui qui ne s'honore d'avoir dans sa galerie des œuvres de Stewart, de Sargent, de Reinhardt, Whistler et de quelques autres.

Mais, quel que soit leur talent, il faut bien reconnaître que ces derniers se consacrent surtout au portrait, à la peinture de genre et en général à ce que l'on peut appeler le petit côté de leur art.

Il n'y a pas encore en Amérique de vrais peintres décorateurs susceptibles de collaborer utilement avec l'architecte, de soutenir et de parer son œuvre.

Ceux qui font construire n'ont point senti cette nécessité de ne pas abandonner complètement l'architecte à ses seuls moyens et de lui donner des collaborateurs immédiats qui soient constamment en rapport et en communion d'idées avec lui. Beaucoup de nos confrères s'en sont plaints très amèrement à nous, et le besoin d'une École nationale de peinture se fait de plus en plus vivement sentir pour eux. Parviendront-ils à le faire comprendre à leurs concitoyens? Leur désir suffira-t-il à faire naitre cet instrument indispensable? Nous voudrions pouvoir l'affirmer.

Malheureusement il semble que, dans l'état actuel de culture artistique du peuple américain, ce beau jour est encore bien lointain.

On ne saurait ici se faire une idée de l'ignorance non seulement du peuple, mais encore de la presque totalité de la classe aisée en ce qui concerne les Beaux-Arts.

N'avons-nous pas vu la foule, qui depuis des mois passait indiffé-

rente devant la belle tapisserie des Gobelins exécutée sur les cartons de Mazerolle, « La Filleule des Fées », se précipiter pour la voir, le jour où un loustic bien avisé persuada à un journaliste américain qu'elle représentait la naissance de Chicago et avait été tissée exprès pour la World's Fair !

Comment faire comprendre à des natures aussi étrangères à l'art et à des esprits aussi peu ouverts à toutes les idées qu'il évoque, l'importance de la grande peinture décorative et le rôle qu'elle peut jouer dans l'œuvre de l'architecte ?

Tous les efforts y ont échoué jusqu'ici, et nous ne pouvons que le constater avec regret.

Aussi, dans la section américaine des Beaux-Arts, après avoir mentionné l'insuffisance complète de la sculpture, ne trouvons-nous à signaler, au milieu d'un très grand nombre de toiles sans aucune valeur, que quelques beaux morceaux dus aux pinceaux des peintres que nous venons de citer. Encore leur facture dénonce-t-elle trop ouvertement les Écoles où ils se sont formés pour que l'on puisse les considérer comme réellement Américains.

Ils le sont certes par la naissance; mais en art, Stewart, Dannat, Reinhardt, Harrison, sont des Français; Whistler, Sargent, Chase, des Anglais; Carl Marx, un Allemand, et Melchers, un Hollandais.

C'est une vraie confusion des langues avec cette particularité que ces idiomes si divers sont tous parlés par des gens qui appartiennent au même pays.

Seuls les graveurs, et surtout les dessinateurs, sont en possession d'une facture toute spéciale et très caractéristique. Le premier d'entre eux, Smedley, est un artiste d'une grande personnalité et d'un remarquable talent.

Si nous ne pouvons trouver dans la section américaine des tendances et des idées nouvelles, avons-nous au moins chance d'en rencontrer quelques-unes dans les expositions des autres nations? Pas davantage.

En ce qui concerne la France, l'Exposition des Beaux-Arts est remarquable; elle présente, c'est incontestable, une série d'œuvres du plus haut mérite; mais son plus grand malheur est d'arriver après tant d'autres et de ne rien nous montrer en fait d'œuvres françaises que nous n'ayions déjà vu et revu maintes fois.

Elle ne fait guère en cela que suivre l'exemple de toutes ses aînées, les sections des Beaux-Arts des expositions universelles, qui

ne servent qu'à nous remettre sous les yeux les œuvres déjà connues par les Salons et les Expositions précédentes.

Ce sont en quelque sorte des collections semi-rétrospectives, dans lesquelles chaque artiste est représenté par un plus grand nombre de toiles que dans les Salons annuels, mais pas toujours par ses plus importantes; ces dernières ayant été mises définitivement en place ou figurant dans des musées et des galeries particulières, d'où elles ne peuvent plus sortir pour reparaître en public.

Aussi s'effacent-elles généralement devant la vraie « Rétrospective », accessoire obligé de toute exposition internationale des Beaux-Arts, qui est, elle, uniquement composée de chefs-d'œuvre formant une sorte de Tribune, dont l'éclat éclipse forcément tout le reste.

La « Loan Collection » est à Chicago le véritable clou de l'Exposition. La plupart des toiles qu'elle contient sont françaises. Là, nous retrouvons Bastien-Lepage, Rosa Bonheur, Jules Breton. Carolus Duran, Cazin, Corot, Decamps, Delacroix, Gérôme, Meissonier, Millet, Rousseau, Troyon, etc., avec les plus belles de leurs œuvres achetées, à des prix qui sont encore dans toutes les mémoires, par les riches amateurs américains. Parmi les étrangers, on n'y voit guère figurer en bonne place que Bonington, Constable, Fortuny, Van Beers et Zorn.

C'est le triomphe de la France artistique dans toute sa plénitude et l'aveu fait par l'Amérique de notre indiscutable supériorité.

Mais, si cela nous flatte, nous ne pouvons aussi nous empêcher de regretter pour les œuvres plus récentes exposées dans la section française, de les voir placées à côté de ce que la France a produit de meilleur depuis près d'un siècle.

C'était chose impossible de décider les artistes à se séparer de leurs principales toiles au moment des deux Salons de Paris, pour les envoyer courir les risques qu'occasionnent le transport et l'exposition dans des régions aussi lointaines.

Aussi ne faut-il pas s'étonner si l'on trouve que la section française de peinture n'est pas tout à fait à la hauteur de ce que l'on pourrait en attendre en sortant des salles qui contiennent la « Loan Collection ».

Elle n'en est pas moins fort complète, et les noms de Bonnat avec ses deux portraits du cardinal Lavigerie et de Renan, de Chartran avec son portrait du pape Léon XIII, de Carolus Duran, Gervex, Duez,

Dubufe, Rochegrosse, Detaille, Henner, J.-P. Laurens, Lhermitte, Pointelin, Jules Breton, Benjamin Constant, Béraud, Billotte, Friant, Muenier, Raffaëlli, etc., sont un sûr garant de sa valeur.

Mais si nous lui adressons ce reproche, peut-être un peu sévère, de ne pas contenir uniquement des œuvres maîtresses, nous lui devons rendre cette justice qu'elle n'en tient pas moins et sans conteste de beaucoup le premier rang.

Elle renferme une grande quantité de belles toiles et si nous n'insistons pas davantage sur elles, c'est que nous ne pourrions que rappeler leur succès passés aux palais des Champs-Élysées ou du Champ-de-Mars.

Quant à la gravure française, elle est représentée à Chicago par une exposition très importante. Nos plus habiles burinistes, nos principaux graveurs à l'eau-forte et nos lithographes, MM. A. Jacquet, Levasseur, Lamotte, Didier, Pannemaker, Sulpis, Bracquemond, Flameng, Chauvel, Boilvin, Gaujean, Laguillermie, Guérard, Lalauze, Lunois, Gilbert, Sirouy, etc., dont les productions sont, du reste, plus appréciées en Amérique que partout ailleurs peut-être, ont tenu à honneur de figurer à côté de nos peintres et de nos sculpteurs avec leurs œuvres les plus marquantes.

La section anglaise a peut-être, après la France, la plus intéressante exposition de peinture en raison de l'électisme de son école qui embrasse tous les genres.

Au commencement de ce siècle, il était admis chez nous qu'il n'y avait pas d'école anglaise parce qu'il n'existait pas à Londres d'enseignement officiel. Mais, depuis longtemps, nos voisins ont tenu à prouver que l'art peut toujours se passer des encouragements de l'État qui, s'ils sont souvent utiles, constituent quelquefois des entraves, et que les grands artistes savent toujours se manifester avec ou sans l'aide des gouvernements.

C'est en 1855 que la France daigna s'apercevoir du talent des peintres anglais; depuis, en 1873 à Vienne, en 1886 à Berlin, en 1889 à Paris, leur école ne cessa d'affirmer ses efforts et ses progrès.

Nous reprochions tout à l'heure aux expositions internationales de ne pas nous apprendre à nous-mêmes des choses bien intéressantes sur l'état de l'art francais et de n'être le plus souvent qu'un reflet assez pâle de nos expositions annuelles.

Il n'est que juste de reconnaitre que leur véritable intérêt et leur raison d'être sont ailleurs.

Il faut les chercher dans l'occasion qu'elles nous fournissent d'apprécier certains artistes, et certains pays qui sont inconnus pour nous, parce qu'ils ne viennent pas à nos Salons ou parce qu'il n'existe pas chez eux d'expositions régulières.

A ce point de vue, la section des Beaux-Arts de Chicago, quoique assez incomplète, ne laisse pas de fournir quelques indications utiles.

En Angleterre, l'étude sérieuse et approfondie de la nature paraît être l'objectif principal des peintres; leur dessin est juste et serré, leur couleur s'efforce d'être sincère, et dans leurs tableaux de genre se manifeste une recherche du sentiment, nous dirions même volontiers de la sentimentalité qui leur donne une saveur toute particulière.

Impossible de ne pas s'arrêter avec un vif intérêt devant les toiles de Boughton, Bramley, Clausen, Frank Dicksée, Goodall, sir Frédéric Leighton, Parsons, Reid et Wetherbee.

Impossible surtout de ne pas admirer sans réserve les magnifiques aquarelles signées d'artistes qui ont fait de la *Water-Colour* un art très puissant, et dont les noms sont aujourd'hui pour la plupart déjà connus de nous. Allingham, Coutts, East, Hensdall, Langley et Rivers ont envoyé leurs plus belles œuvres à côté desquelles il convient de citer beaucoup de bonnes gravures et des dessins tout à fait remarquables.

L'Allemagne a également une belle exposition, et ce n'est pas sans un vif plaisir que l'on y constate à côté des solennités un peu trop gourmées d'un art officiel qu'il faudrait qualifier, non plus comme chez nous d'Académique, mais bien plutôt d'Impérial, une école réaliste. Cette école au lieu d'être purement intellectuelle comme la nôtre, manifeste une tendance très accentuée vers le sentiment qui la rapprocherait plutôt, si la comparaison est possible, de l'art anglais que de l'art français.

Les trois écoles de Berlin, de Munich et de Dusseldorf, sont fort bien représentées à Chicago et l'on voit que l'Allemagne, poursuivie, là comme ailleurs, par ce besoin de faire grand et d'en imposer au monde qui semble être son principal objectif, a fait tous ses efforts pour réunir le plus grand nombre possible de bonnes toiles.

Elles surprennent au premier abord par un air de famille qui résulte d'une tendance marquée vers les effets de faux-vieux, et une

recherche un peu prétentieuse de la patine qui a recouvert et doré les tableaux des maîtres anciens.

Peindre avec des couleurs brunes, sur des fonds bitumineux, pour donner à ses œuvres un aspect que celles des grands maîtres n'avaient certainement pas quand elles étaient neuves, est une petitesse que l'on ne peut que regretter.

En dehors de ce côté de métier un peu spécial, mais dont l'importance est grande, parce qu'il donne aux œuvres de la section allemande un certain air de solennité et de vieillesse qui sent un peu le moisi, il serait injuste de ne pas reconnaître la grande valeur des principales toiles exposées à Chicago. On ne peut guère leur reprocher qu'une trop grande conscience et une excessive rigueur dans l'exécution des détails qui nuisent à l'effet d'ensemble et les rendent quelquefois compliquées et fatigantes.

Après Lembach avec son splendide portrait du prince de Bismarck, on ne saurait oublier Menzel, Knauss, Fritz von Uhde, Liebermann, Schnars, Simm et Max Koner, ainsi que les aquarellistes Bartels et Hans Herrmann. Tous témoignent hautement des efforts qui se font en Allemagne pour mettre la peinture à la hauteur de la situation que l'Empire occupe dans le monde.

Dans la section autrichienne, nous retrouvons toutes les principales œuvres qui ont déjà figuré à Paris en 1889, et, si les toiles qu'elle contient sont peu nombreuses, elles affectent ces dimensions inusitées qui avaient déjà frappé les visiteurs de notre Exposition Universelle. Elles tendraient à faire croire que l'Autriche a maintenant presque exclusivement le monopole de la grande peinture d'histoire.

Malheureusement, là encore nous sommes obligés de relever cette tendance fâcheuse à la lourdeur et cette recherche assez incompréhensible des tonalités anciennes qui est presque un mensonge et qui étonne de la part d'artistes d'un si grand talent.

Hans Mackart avec les « Cinq sens, » Brozick avec la « Défénestration de Prague », Munkaczy avec l' « Histoire des Héros », y tiennent une grande place et prouvent par leur talent combien cette école est florissante et à quelle hauteur elle s'élève.

L'Italie avec Boldini, Rossi, Pennachini, Tomassi, etc., a envoyé un grand nombre d'œuvres gaies, claires et un peu tapageuses, qui font un singulier contraste avec les tons sombres et rouillés des Écoles allemande et autrichienne.

La Belgique dont plusieurs grands peintres se sont abstenus, l'Espagne qui n'a envoyé qu'un très petit nombre de tableaux, parmi lesquels il n'y a guère à signaler que deux toiles de Madrazo, la Russie dont les envois sont fort restreints, n'offrent pas grand sujet d'étude; non plus, d'ailleurs, que la Suède et la Norvège dont l'Exposition ne présenterait qu'un intérêt bien médiocre si elle ne comprenait les œuvres d'un artiste digne de figurer en meilleure compagnie : le peintre Zorn dont le talent fin et délicat ne saurait être passé sous silence.

Mais nous ne voudrions pas terminer sans signaler tout particulièrement deux pays qui ont fait à Chicago un effort considérable et qui y ont remporté un grand succès.

La Hollande avec Hubert Vos, Mesdag, Israëls, Ter Meulen et plusieurs autres artistes de grand talent, a montré une fois de plus combien est resté vivant chez elle le culte de l'art et combien ses deux Écoles, l'une classique, l'autre réaliste, tout en poursuivant un idéal différent, continuent à lutter bravement pour conserver à leur pays le rang élevé qu'il occupait autrefois.

Quant au Japon, qui n'est plus maintenant considéré chez nous que comme le pays où l'on fabrique des kakémonos à bas prix et des vases de pacotille pour les magasins de nouveautés, cela a été pour nous un véritable régal en même temps qu'une complète surprise, de passer en revue les compositions d'une intensité si puissante, d'une vigueur de dessin et de caractère si étonnante que plus de soixante-dix artistes ont envoyées à Chicago. Ils ont prouvé que l'art japonais moderne est capable de faire autre chose que de la décoration de porcelaines, de laques ou d'étoffes et qu'il sait, tout en restant absolument personnel dans ses procédés d'exécution et de composition, s'élever à des hauteurs insoupçonnées et produire des œuvres qui sont encore lettre morte pour la plupart d'entre nous.

*
* *

Si nous nous sommes un peu longuement étendu sur la peinture, c'est qu'il y a dans toutes les sections une très grande disproportion entre les envois de sculpture et ceux de peinture. Il n'en faut guère chercher la cause ailleurs que dans les frais énormes que nécessite l'expédition de marbres, de bronzes, ou même de plâtres de grande dimension à près de deux mille lieues, et par suite dans l'impossibilité où se sont trouvés les divers gouvernements de faire pour ces

derniers des sacrifices qui eussent rapidement absorbé leurs ressources.

Toutefois quelques pays, parmi lesquels il convient de placer tout à fait au premier rang la France, ont réussi à présenter des ensembles d'un bel aspect.

Notre section française compte environ cent cinquante œuvres, presque toutes de premier ordre, de Dubois, Falguière, Barrias, Cain, Frémiet, Chapu, Mercié, Marqueste, Saint-Marceaux, Idrac, Moreau-Vauthier, Rodin, Verlet, Puech, etc., auxquelles viennent s'ajouter les magnifiques collections que le Musée de sculpture comparée envoie au Musée de l' « Art Institute » et qui, après avoir figuré à l'Exposition de Chicago, resteront en Amérique pour former la base d'une collection complète de l'Histoire de la sculpture.

Est-il nécessaire de dire que cette création répond, en Amérique, au besoin de former petit à petit le goût du public et de lui faire apprécier les services que peut rendre la sculpture pour la décoration des monuments et des habitations? On fonde sur elle de grands espoirs et tout fait supposer qu'ils se réaliseront promptement. En tous cas, c'est un exemple de plus de la décision, de l'énergie et de l'intelligence avec lesquelles l'Amérique sait, lorsque cela est utile, faire les plus grands sacrifices pour fournir à ses enfants les moyens d'instruction que le pays n'est pas assez vieux pour leur offrir par lui-même.

Quand nous aurons encore signalé quelques statues des empereurs Guillaume Ier et Guillaume II ainsi qu'une série de bustes du prince de Bismarck et du maréchal de Moltke dans la section allemande où l'on retrouve Baerwaldt, Begas, Brutt, Otto, Schott et Toberentz ; quand nous aurons signalé dans la section belge Van der Straeten, Des Enfans et Paul Vigne ; quand nous aurons constaté la froideur et l'ennui qui règnent dans la section anglaise de sculpture et l'agaçante recherche du détail des marbres commerciaux d'Italie, nous aurons à peu près tout dit sur la statuaire.

Aussi notre triomphe en sculpture est-il complet et incontesté. Nos envois, par leur nombre, ont été de beaucoup supérieurs, même à ceux des États-Unis; quant à leur qualité, ce serait faire injure aux maîtres de notre sculpture moderne que de chercher à établir une comparaison entre leurs chefs-d'œuvre et les travaux d'élèves que l'Amérique a mis sous nos yeux.

En somme, comme nous le disions en commençant, l'Exposition des

Beaux-Arts de Chicago qui contient une belle série d'œuvres importantes envoyées par la majeure partie des artistes européens, présente un très faible ensemble en ce qui concerne l'Amérique et se distingue surtout par une merveilleuse réunion d'œuvres du plus haut mérite, la « Loan Collection », dont la presque totalité est due au talent de nos compatriotes.

Et la conclusion que l'on peut en tirer impartialement, c'est que la France, résistant victorieusement encore et pour longtemps aux assauts que lui livrent les artistes anglais, allemands, autrichiens, belges et danois sur les marchés d'outre-mer, restera très probablement la seule dont ces derniers soient tributaires, jusqu'au jour où le génie américain, brisant l'enveloppe sous laquelle il rampe encore comme une larve impuissante et devenu tout à coup un brillant papillon, s'envolera radieux vers l'horizon infini du beau.

JACQUES HERMANT.

(*La fin prochainement.*)



LA LÉGENDE DE PERSÉE

PAR M. BURNE-JONES



L'étrange et mystérieux tableau qui intrigua et surprit, comme une énigme incompréhensible, plus d'un des visiteurs du dernier Salon du Champ-de-Mars, et dont la *Gazette* fait revivre aujourd'hui pour nous le souvenir en une si excellente reproduction, a besoin, pour être goûté et apprécié vraiment comme il le mérite, d'un bout de commentaire et de glose. Nous sommes si peu familiarisés avec le monde de poésie et de rêve, de légendes païennes ou chrétiennes, antiques ou du moyen âge, où se complait la pensée anglaise en général, et particulièrement celle des peintres préraphaélites, que même les plus lettrés doivent faire le plus souvent appel à toute leur érudition classique, pour saisir le motif adopté et le fil conducteur de la fable. Il faut dire, d'ailleurs,

que l'œuvre se présentait dans de mauvaises conditions au public français, sans l'éclaircissement nécessaire du catalogue qui en avait tronqué le titre, et de plus, isolée d'une série à laquelle elle appartient et qui l'explique : chaînon brisé, anneau rompu d'une chaîne logiquement indissoluble. La *Gazette des Beaux-Arts* a eu l'heureuse pensée de rétablir le lien détruit, et d'encadrer, au moins par l'imagination, en même temps que par un choix d'illustrations accessoires dues à l'obligeance de l'artiste, le sujet de *Persée et les Sœurs des Gorgones* — ou, comme le dit le titre anglais, *Persée et les Graies* (*Perseus and Graiae*) — parmi les scènes qui précèdent ou suivent, de le remettre à sa place, en un mot, dans l'ordre des événements et des peintures. On nous excusera d'être encore une fois, à cette occasion, le scholiaste de M. Burne-Jones, de continuer et reprendre notre rôle de cicerone et d'interprète. La tâche est douce, quand il s'agit d'un maître.

Entre tous les contes bleus de l'antiquité, la légende de Persée est une des plus séduisantes, des plus faites pour toucher nos cœurs, par son caractère hardiment poétique, sa fantaisie toujours fraîche et jeune, et surtout — ce qui est plus rare — par son allure chevaleresque. Quoique très vieille de date, elle est tout près de nous par l'esprit qui l'anime. On la dirait presque conçue et rêvée au moyen âge, comme la plupart des fables dont vivent encore nos imaginations d'enfants. Rien ne saurait donner mieux idée du fond commun, de la trame à peu de chose près uniforme, sur laquelle évoluent les rêves de l'humanité : car dans le héros sauveur d'Andromède, on retrouve quelques-uns des traits de saint Georges, et son expédition contre les Gorgones rappelle également ces épreuves imposées par de mauvais génies, dont un prince charmant sort toujours vainqueur, grâce à la protection des fées.

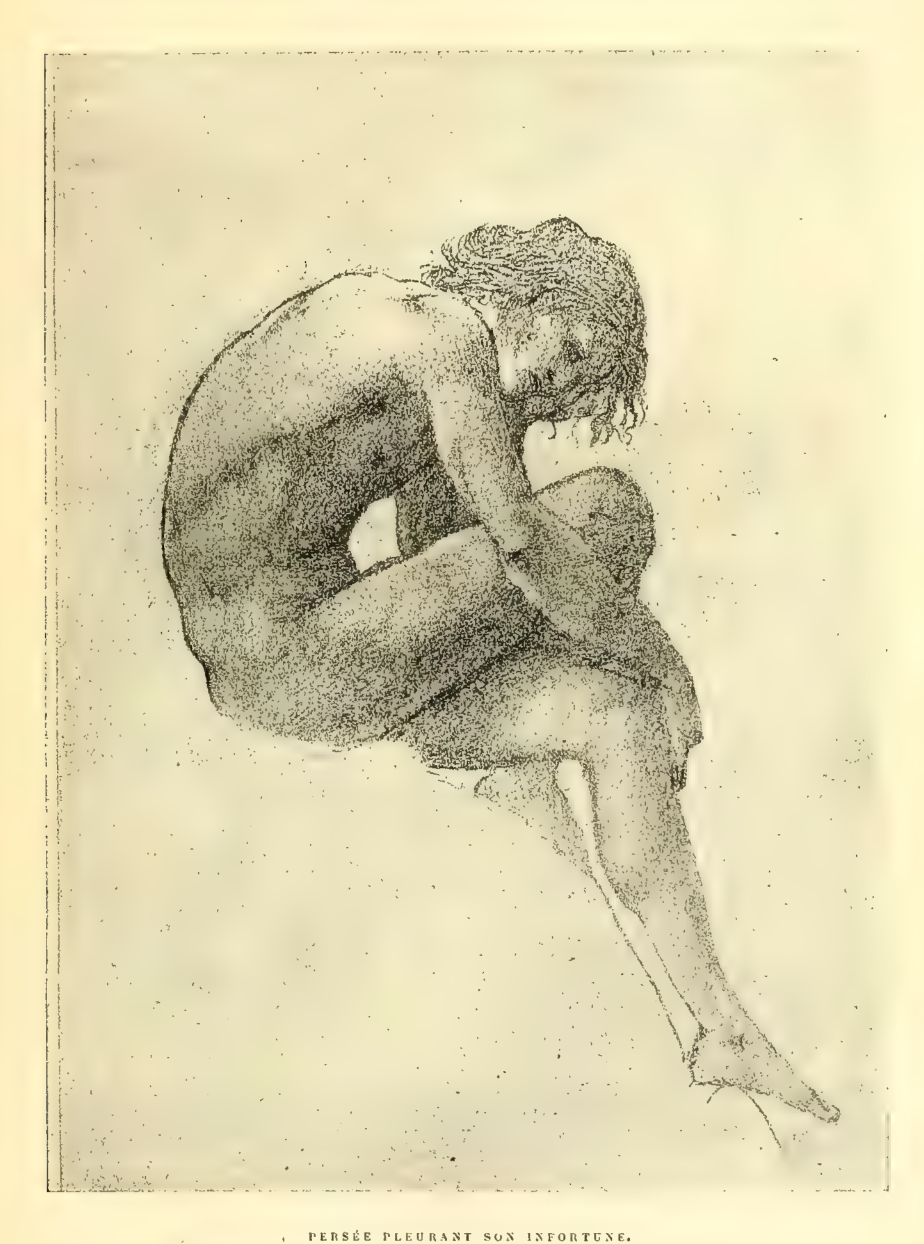
Indépendamment de cette inspiration déjà à demi moderne, la légende de Persée a, de plus, l'avantage de prêter à des scènes pittoresques, de dérouler sous les yeux une série de tableaux éminemment plastiques. Aussi a-t-elle été de tout temps aimée des sculpteurs et des peintres, et exploitée par eux, comme un thème à compositions intéressantes et d'une belle silhouette ornementale. Dès l'antiquité, il est peu de faits de la légende, même parmi les plus obscurs et les moins connus des mythographes, qui n'aient été illustrés par la main des artistes. On peut les soupçonner même d'en avoir inventé quelques-uns, d'avoir brodé en marge du conte leurs propres arabesques. Deux motifs surtout ont été incessamment pris et repris, comme étant sans doute les plus décoratifs, les plus brillants d'invrai-

semblable féerie, et peut-être aussi parce que ce sont les deux instants décisifs du drame : la mort de Méduse et la délivrance d'Andromède. Que de fois ne les a-t-on pas vus reparaître à travers les âges! Le premier figure déjà dans la célèbre métope de Sélinonte ou dans le *Persée* de Benvenuto, pour ne citer que deux œuvres universellement connues. Quant au second, c'est toute l'histoire de l'art qu'il faudrait parcourir pour en suivre la trace. Bas-reliefs antiques, peintures de vases, fresques retrouvées d'Herculanum ou de Pompéi, nous le montrent reproduit sous toutes les formes. C'est le sujet préféré des grands décorateurs. Titien, Véronèse ou Rubens, aussi bien que Puget, en ont tiré quelques-unes de leurs œuvres les plus somptueusement expressives et colorées. On a fini par ne plus même voir à la longue dans la légende que cet amoureux dénouement.

M. Burne-Jones ne pouvait manquer d'être sensible à ce que le mythe contient d'ingéniosité pittoresque, et, en même temps qu'à sa beauté plastique, aux éléments qui le rapprochent de nous, qui en font comme une sorte de délicieux conte de fées. Aussi s'est-il abandonné naïvement au plaisir de rêver. Fidèle à ses instincts de narrateur, et, de plus, toujours curieux d'un prétexte à vaste ensemble décoratif, il n'a négligé aucun des épisodes secondaires de la légende, aucune des épreuves que doit traverser le héros, fils de Danaé, avant de se reposer dans la joie d'un double triomphe. De là, cette entreprise originale et neuve d'un cycle de sept ou huit peintures vouées à la gloire de Persée. C'est, du reste, une des habitudes de son esprit que de concevoir les sujets sous cette forme à développements multiples. Il a plusieurs fois renouvelé la tentative, nous le savons; et, qu'il s'agisse de *Pygmalion* ou de la *Belle au bois dormant* (*The Briar Rose*), il aime à détailler un conte avec toute la pieuse lenteur, la tendresse ingénue et savante d'un Minnesaenger ou d'un imagier du moyen âge sculptant ses « histoires » aux murs des cathédrales. Peut-être l'exemple de Rossetti, le délicat peintre-poète, l'apôtre du préraphaélisme, qui a si fortement influencé sa jeunesse, ne fut-il pas inutile pour le pousser dans cette voie. En ses débuts, au moins, il a collaboré sous la direction du maître, avec le regretté Madox Brown, Arthur Hughes et autres fervents adeptes de la doctrine, à plus d'une œuvre décorative ainsi imaginée et conduite, comme l'illustration d'un fabliau ou d'une histoire d'amour [1]. De Rossetti

1. On peut se reporter, pour le détail, à un article antérieur : *Burne-Jones décorateur et ornemaniste* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VIII, p. 381).

nous connaissons même, dans l'intéressante collection de M. C.-F. Murray, une série de cartons pour vitrail déroulant en six tableaux



PERSÉE PLEURANT SON INFORTUNE.

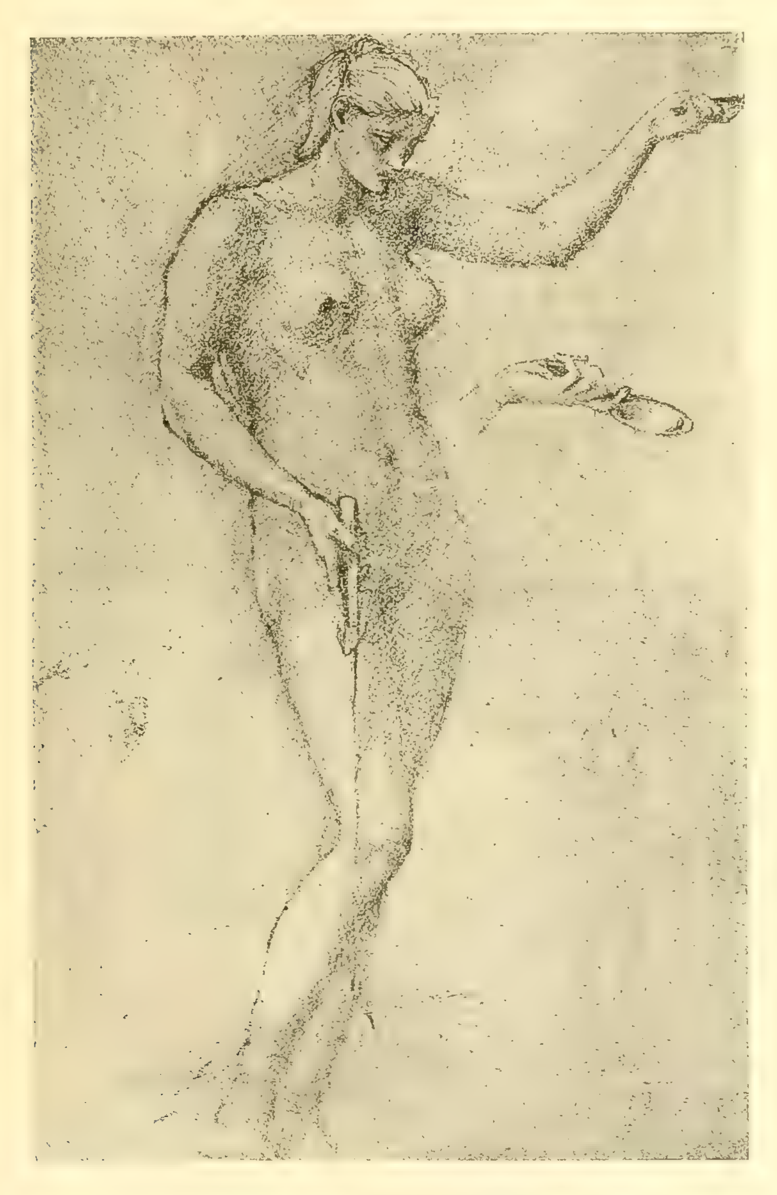
(Étude au crayon de M. Burne-Jones pour la « Vocation de Persée ».)

de la façon la plus imprévue d'aspect, avec des naïvetés ou des subtilités charmantes, la légende de *Saint Georges*, qui semble avoir

directement inspiré certains détails du *Persée*, notamment dans le combat contre le monstre. Le germe, en tout cas, fut pieusement recueilli ; et les nombreuses applications d'art industriel, vers lesquelles M. Burne-Jones a depuis tourné de plus en plus son talent, ont été une bonne école pour développer ce qui n'était qu'un penchant de nature ou un goût transmis par l'éducation. L'anecdotier est devenu un grand décorateur, par une série de progrès, d'efforts continus vers l'ampleur du style, sans rien modifier d'ailleurs à ses tendances ni être troublé dans ses affections. La *Légende de Persée*, œuvre de sa maturité, est, en dehors des verrières, la suite la plus importante dont il ait jamais combiné l'arrangement.

C'est d'un des poèmes de William Morris, nous dit-on — une des parties du *Earthly Paradise*, le Destin d'Acrisius (*The Doom of Acrisius*) — que doit lui être venue la première idée d'illustrer la légende. A cette époque lointaine de sa carrière, vers 1868, il projeta, au moins, et exécuta quelques dessins, destinés à être gravés sur bois pour accompagner les vers de son ami. L'entreprise fut abandonnée ensuite, pour cette série comme pour toutes les autres, et le livre n'a jamais paru avec la décoration qu'avait rêvée pour lui en sa jeunesse M. Burne-Jones. Ce n'était, du reste, encore qu'un embryon tout à fait sommaire de l'histoire, et assez différent de ce qu'elle devint depuis. Plus tard seulement, le mythe a pris corps dans son esprit, lui a paru digne d'être traité en sujets de grande taille ornant les murs d'un appartement, d'une pièce qui leur serait spécialement consacrée, et où ils se succéderaient comme des fresques ou des tableaux détachés reliés par le même cadre ornemental. De là, d'ingénieux projets d'ensemble à l'aquarelle, en huit ou dix scènes, dont on peut admirer chez lui la souplesse de facture et l'originalité d'invention, en même temps que la richesse et l'harmonie décorative. Ils ne furent jamais exécutés, d'ailleurs. Mais c'est de là qu'est sorti, entre 1876 et 1880, considérablement modifié et réduit, avec suppression de quelques motifs et lien plus solidement logique du commencement à la fin, le projet définitif. Un homme de goût, qui tient honorablement sa place dans le Parlement anglais, M. Arthur Balfour, avait voulu réaliser ce rêve de l'artiste, décorer toute une chambre de l'histoire de Persée. Le travail, commencé avec ardeur, longuement poursuivi, est demeuré malheureusement inachevé, peut-être même sans esprit de retour. Seules, quatre peintures à l'huile ont été jusqu'ici terminées et mises en place. Aussi, pour juger vraiment l'œuvre, dresser la liste des compositions et apprécier

l'étendue de l'entreprise, faut-il se reporter de préférence aux grands cartons à l'aquarelle, d'ailleurs en général très arrêtés et



PALLAS APPORTANT A PERSÉE LE MIROIR ET LE GLAIVE.

(Étude au crayon de M. Burne-Jones.)

finis, que M. Burne-Jones a exécutés de tous les sujets : sortes de préparations auxquelles il ne manque pour ainsi dire jamais, et qu'il

pousse si loin, que de légères différences les séparent seulement parfois des tableaux achevés. Celles-ci ont même fini par devenir des tableaux en leur genre, traités comme tels, et qu'en peintre exigeant pour lui-même, il a pris à tâche de parfaire avec amour. Bien qu'achetée depuis longtemps par M. Henderson, l'heureux possesseur de la *Briar Rose*, la série entière du *Persée* à l'aquarelle est encore dans l'atelier du maître, qui ne peut se décider à s'en séparer. C'est à cette série qu'appartient le tableau exposé à Paris, et c'est d'après elle surtout que nous allons passer en revue les scènes représentées.

A toute histoire il faut un prélude. « Il était une fois un roi et une reine... »: tel est le début de tous les contes de fées. M. Burne-Jones n'est pas remonté aussi haut dans la légende; il ne nous dit rien de l'origine de Persée, des événements mystérieux qui ont amené sa naissance, ou qui l'ont fait aborder encore enfant avec sa mère à l'île de Sériphos, comme un autre Moïse, dans un coffre de bois. Il a peint, il est vrai, plus tard (vers 1888), une *Danaé* épiant, anxieuse et troublée, la construction de la tour d'airain où son père Acrisius doit l'enfermer, pour la garder du contact de tout homme et essayer d'empêcher la venue du petit-fils, prédit par les destins comme un danger pour lui. Mais ce tableau curieux, et du plus saisissant aspect, est indépendant de la série. Ce sont les aventures de Persée arrivé à l'âge d'homme que le peintre a voulu conter, la suite de miracles et d'héroïques prouesses qui l'ont fait conquérir la tête de la Gorgone et sauver Andromède. A vrai dire même, dans l'œuvre de M. Burne-Jones, la jeune femme semble être comme le but dernier et la récompense des efforts du héros. C'est pour aller à elle que, sans s'en douter peut-être, il traverse le péril; mais le peintre y songeait pour lui, et, quand les deux amants sont unis, oublieux des craintes passées, le récit s'arrête, l'histoire est finie, comme si les joies de l'amour partagé devaient former l'apothéose du conte.

Il débute, ainsi qu'une légende pieuse, par le tableau de la *Vocation* (*The Call of Perseus*), qui nous montre le fils de Danaé prédestiné en quelque sorte à ses glorieuses aventures, et fait planer sur toute la suite des scènes la protection des dieux. Les vieux mythographes, Apollodore et Phérécyde, qui nous ont laissé le plus de détails sur cette romanesque fiction, et que M. Burne-Jones n'est pas sans avoir connus, au moins de seconde main, nous disent, en effet, que rien ne se fit sans le secours de Pallas et d'Hermès. Il n'a pas suivi, d'ailleurs, scrupuleusement leur dire, résumant

et concentrant plutôt les faits, les modifiant même en quelques parties. Selon le naïf récit de Phérécyde, le héros, effrayé de la



LE VÊTEMENT DE MÉDUSE.

(Étude au crayon par M. Burne-Jones.)

mission terrible imposée par Polydecte, qui régnait à Sériphos, avait été se réfugier à l'extrémité de l'île, sur un promontoire rocheux, pleurant son infortune, quand Hermès lui apparut et s'offrit à lui comme guide. Ce doit être le moment choisi. Mais ici, c'est la déesse

des combats qui vient aussitôt à son aide. Figure d'une superbe allure, casquée et armurée d'acier, elle tend au futur vainqueur, dont le visage présente encore des traces d'épouvante autant que de surprise devant l'apparition céleste, la *harpè* ou épée courte qui doit terrasser Méduse, et le miroir dans lequel il pourra la contempler pour lutter contre elle, sans risquer d'être transformé en pierre par son regard. Ainsi qu'à une Jeanne d'Arc se révèlent ses saintes, Pallas est accourue pour soutenir le héros et le pousser à son expédition guerrière [1].

Mais le chemin qui conduit à la demeure des Gorgones n'est pas exempt de difficultés ni d'entraves. Il faut d'abord aller trouver leurs sœurs, leurs « gardiennes », comme dit Eschyle (Γοργόνων προφύλακες), qui habitent non loin d'elles, au delà du vaste Océan, dans la région ténébreuse et glacée, « que jamais le soleil ne regarde de ses rayons, et jamais la lune nocturne [2] », pays mystérieux, refuge de tous les spectres et de tous les cauchemars de l'humanité. Elles sont trois, ainsi que les Gorgones, nées également de Phorkys et de Kèto, vieilles dès leur naissance (de là leur nom, Γραῖαι), et pourtant belles malgré leur âge. Eschyle et Hésiode, au moins, qui en parlent en poètes, les appellent « les antiques vierges aux corps de cygne », « les Graies aux belles joues » : ils ne se sont pas résignés à les enlaidir. Ce sont Enyo, Péphrédo et Deino. Monstres étranges, elles n'ont à elles trois qu'un œil et qu'une dent, qu'elles se prêtent tour à tour, afin de monter la garde sans relâche. C'est cet œil et cette dent uniques que Persée doit leur ravir pour les tenir en son pouvoir, et ne leur rendre que lorsqu'elles lui auront indiqué les moyens d'atteindre la retraite des Nymphes, possédant les objets magiques nécessaires pour triompher des Gorgones. De là, le sujet représenté sur le second tableau, qui fut envoyé à Paris, et dont la *Gazette* publie aujourd'hui l'eau-forte. Persée, jeune et charmant, la silhouette inclinée, cuirassé d'une armure bizarre, presque en chevalier du moyen âge, est au milieu des trois femmes, tâton-

1. Il est bon de remarquer toutefois, — car c'est une invention personnelle de M. Burne-Jones, une preuve de son délicat esprit légendaire, — que la révélation n'est pas immédiate. Suivant la donnée habituelle des contes de fées, c'est d'abord sous les traits d'une vieille femme, d'une humble mendiante, que la déesse apparaît au jeune homme, penchée par-dessus son épaule, compatissante à sa douleur. M. Burne-Jones a indiqué cette première scène au second plan de son tableau, à la façon des maîtres primitifs.

2. Eschyle, *Prométhée*, v. 796-797.



PERSÉE ET LES SŒURS DES GORGONES

nantes, aveuglées, tenant délicatement du bout des doigts, ainsi qu'une perle fine, l'œil unique qu'il vient de leur prendre par surprise. Elles sont douces et graves, tristes et belles, sans nulle trace de rides. La vieillesse semble ne pas les avoir atteintes, par une sorte de démenti à leur nom. En cela, M. Burne-Jones a dû obéir aux mêmes scrupules qu'Hésiode ou qu'Eschyle. Mais l'austérité solennelle de l'ensemble, l'âpre sauvagerie du paysage de glace et de neige qui encadre les figures, suffisent pour donner à la scène un air de fantastique vision. On en retrouvera dans la gravure le rythme et la grâce savamment mesurés, le dessin arrêté et ferme, l'impression générale de grandeur, sinon peut-être tout l'effet qu'y ajoutaient encore dans la peinture les bleus glacés, les gris froids, les teintes plombées et lugubres.

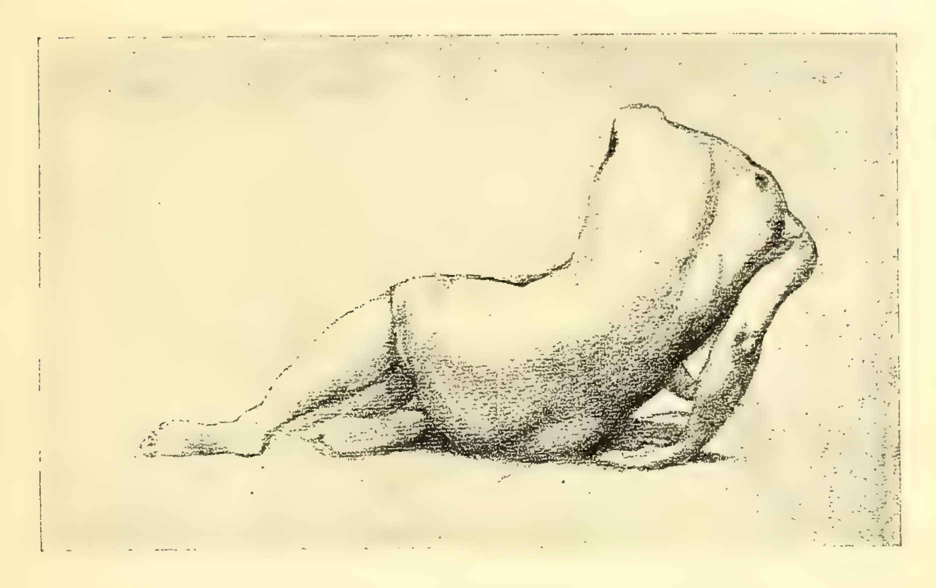
C'est un des motifs de la légende qui semble avoir exercé, d'ailleurs, sur l'imagination de M. Burne-Jones la plus grande séduction, celui pour lequel il a visiblement de secrètes préférences, sans doute parce qu'il y a mis le plus de lui-même, et que, n'en ayant trouvé nulle part, que je sache, le prototype figuré, il en peut être dit proprement l'inventeur. Il l'a plusieurs fois traité et repris, sans en modifier l'ordonnance : car les figures se groupent et s'agencent toujours comme en un bas-relief; la tonalité seule a changé, ou les détails de l'exécution. Dans un exquis petit tableau de la collection Benson, qu'on a pu voir à l'exposition du maître cette année, tout est conçu en une harmonie d'argent : les lignes se resserrent, se durcissent et s'affinent, par une sorte de ressouvenir non dissimulé de Mantegna; la scène gagne en intensité nerveuse. C'est, du reste, pour un effet métallique et à demi sculptural de ce genre que l'œuvre fut pour la première fois imaginée par M. Burne-Jones : on en comprend mieux ainsi les partis pris et les conventions décoratives. Dans la demeure de M. Balfour, certaines parties obscures de la pièce, certains dessus de portes devaient contenir des scènes de la légende, où les figures se détacheraient en plaques de métal mince argenté ou doré sur fond de bois, comme pour éclairer la chambre en l'ornant. Le tableau des Graies seul a été exécuté de cette façon originale, ainsi qu'on peut le voir et l'admirer chez M. Balfour. Le fond est de bois naturel clair, et les personnages en très bas relief, composé d'une sorte de pâte recouverte d'enduit métallique, de cuivre ou d'or pour les femmes, d'argent pour le héros, les visages restant peints sur surface plate en tons ambrés de chairs. L'impression, que laisse ce mélange adroit de peinture et de sculpture, est tout à

fait heureuse et charmante, d'un imprévu rare, d'une richesse pleine de goût. Une *Naissance de Pégase et de Chrysaor*, sortant, comme le veut la légende, du cou tranché de la Gorgone, et un *Persée pétrifiant Atlas* doivent avoir été également projetés dans ce but, si l'on en juge au moins par les esquisses ou grands cartons de l'atelier. Quel dommage que cette entreprise, d'ailleurs longue et coûteuse, paraisse abandonnée pour toujours!

Après avoir triomphé des Graies, Persée va trouver les Nymphes de la mer, dont il a su par elles la mystérieuse retraite, et qui détiennent les objets dont il a besoin, pour continuer sa route vers le pays des Gorgones. Ici se place le troisième tableau, *Persée et les Nymphes* (*Perseus and the Sea Maidens*) ou l'*Armement de Persée.* C'est une des plus belles compositions de la série, créée également de toutes pièces. Rien ne vaut le charme élégant et pudique, la grâce élancée et fine des trois jeunes femmes blondes qui se dressent en face de Persée, debout dans leurs robes à longs plis, les pieds nus reflétés dans l'eau. C'est l'incarnation la plus délicieuse de créatures de rêve. Elles lui apportent les talonnières ailées, qui lui permettront d'arriver à l'improviste près de Méduse en glissant dans les airs, comme plus tard près du monstre marin; la κυνέη, ou casque d'Hadès qui rend invisible, et la κίβισις, sorte de petit sac, en forme de panetière, où il enfermera soigneusement, après l'avoir coupée, la tête terrifiante dont le dangereux pouvoir survit même à la mort. Ainsi équipé, il pourra partir, et déjà se prépare à attacher ses talonnières.

Les deux scènes suivantes nous montrent l'histoire arrivée à son point décisif : M. Burne-Jones y a représenté la *Découverte*, puis la *Mort de Méduse*. Les Gorgones « inaccessibles » (ἄπλητοι), comme les appelle Hésiode, sont trois sœurs, Sthéno, Euryalè et Méduse. La dernière seule est mortelle, les autres n'étant soumises ni à la vieillesse ni à la mort. Il faut lire, dans la traduction naïve et colorée du vieux poète Passerat, la description que fait d'elles Apollodore : « Elles avoient le chef herissé et entortillé d'escaille de serpents et estoient leurs dents aussi longues que celles des Sangliers. Elles avoient des mains d'aerain, et des aelles dorées pour voler où bon leur sembloit. » Ce sont bien des êtres d'horreur et comme des croquemitaines de l'Antiquité. Le souvenir de cette tradition s'est conservé dans la métope de Sélinonte ou dans les antéfixes en terre cuite de l'Acropole d'Athènes, qui figurent la Gorgone ainsi qu'un monstre à grosse tête, à dents pointues et féroces, bouche ouverte et tirant la langue. Puis le type s'est fortement adouci, transformé par le progrès des âges et

a fini par devenir celui d'une femme merveilleusement belle, mais à l'expression tristement douloureuse ou farouche et sombre, telle qu'on la trouve dans la célèbre tête de la villa Ludovisi ou dans celle de Léonard aux Offices. C'est le type moderne qu'a naturellement suivi M. Burne-Jones, fidèle à son amour de la beauté. Les Gorgones pour lui sont moins repoussantes que terribles, avec leurs traits purs, leurs ailes noires ou leurs vêtements de deuil. Dans le premier tableau, Persée les surprend encore à demi endormies,



MÉDUSE MOURANTE.

(Étude au crayon par M. Burne-Jones.)

conformément à la légende, et l'épée en main, guettant dans le miroir Méduse, qui seule est réveillée et debout, dans l'affreuse anxiété d'un danger qu'elle devine, il descend des airs pour la frapper. Dans le second, elle est déjà morte et décapitée, allongée sur le sol ainsi qu'un marbre grec : Persée qui s'envole au-dessus d'elle, le front voilé d'un nuage, met à deux mains la tête dans sa κίβισις, tandis que les deux sœurs aux ailes grandes ouvertes le poursuivent et le cherchent, le touchent presque sans le voir, à cause du casque magique qui le dérobe à leurs yeux. Ces deux esquisses magistrales, bien que parmi les moins avancées peut-être de l'ensemble, ont dès à présent une saveur extraordinaire d'originalité puissante et hardie.

La délivrance d'Andromède a prêté également à deux scènes

différentes, qui sont les sixième et septième de la série. Ce sont, avec la dernière et avec le curieux tableau bas-relief des Graies, les seules qui aient été exécutées et finies pour M. Balfour, à l'huile, et dans des colorations infiniment plus brillantes et nourries que sur les cartons à l'aquarelle. Le titre donné, lorsque les panneaux furent exposés à la New Gallery en 1888, si je ne me trompe, est caractéristique, car il dénote les préoccupations qui ont guidé vers Andromède la pensée du peintre d'un bout à l'autre de l'histoire. Le premier tableau s'appelle le *Rocher du Destin* (*The Dock of Room*) et le second le *Destin accompli* (*The Doom fulfilled*). Dans l'un, Persée arrive près du rocher où Andromède est attachée, exposée au monstre, et. descendant du ciel avec ses talonnières, d'un geste charmant de galanterie naïve, en jeune chevalier qui connaît les usages, il la salue de son casque. La scène est tout intime et tendre; c'est comme une étrange entrevue d'amour, et la beauté d'un horizon de mer où volent les mouettes, avec ville au fond sur la hauteur, en relève encore le charme. On est loin des vers somptueux et splendidement décoratifs, où M. José-Maria de Hérédia, en ses *Trophées*, imaginant comme un rêve de plafond à la Tiepolo, voit, en présence d'Andromède ravie,

> Se cabrant sous le poids du fils de Zeus, Pégase
> Allonger sur la mer sa grande ombre d'azur,

ici, au contraire, la simplicité domine, profonde et pénétrante, doucement recueillie.

Le second motif, celui du combat contre le monstre, n'est pas traité avec moins de nouveauté et de grâce. Andromède, déjà déliée, sans doute par celui qui dès l'abord a pris son cœur, regarde en se tordant les mains la lutte dont elle doit être le prix. Au lieu du monstre banal en forme de dauphin, qu'on trouve dans toutes les représentations du sujet, c'est un gigantesque serpent dont les replis tournent et s'enroulent autour du corps de Persée cuirassé et luttant, près de triompher. Il est comme emprisonné dans un cercle d'anneaux souples et mobiles. L'invention, si M. Burne-Jones n'en est pas redevable jusqu'à un certain point à Rossetti dans son *Saint Georges*, est aussi saisissante qu'ingénieuse et pittoresque.

Enfin la dernière et huitième scène, connue sous le titre qu'elle porta, lorsqu'elle fut exposée en 1887 à Grosvenor Gallery, *La Tête sinistre* (*The baleful Head*), couronne et termine de façon charmante ce roman d'aventures et d'amour. M. Burne-Jones est trop bien

renseigné sur les travaux de ceux qui sont venus avant lui, trop curieux de tout document pouvant lui fournir une idée ou un motif



PERSÉE EMPORTANT LA TÊTE DE MÉDUSE.

(Étude au crayon par M. Burne-Jones.)

nouveau, pour qu'il soit possible de douter qu'il n'ait connu certaines fresques d'Herculanum représentant justement le même sujet rare et

imprévu : Andromède et Persée contemplant dans l'eau la tête reflétée de Méduse. Mais ce qui, dans l'antiquité, n'est qu'un thème un peu rudimentaire, a prêté pour lui aux fantaisies les plus délicates et les plus subtiles, aux plus exquises variations. Les deux amants, les deux futurs époux, désormais voués l'un à l'autre, s'en sont allés, au fond du jardin fleuri, rêver côte à côte en un coin solitaire, où, sous les buissons d'églantine et les pommiers chargés de fruits, un banc de marbre encadre la haute vasque d'une fontaine qui se dresse au milieu du gazon. Là, curieuse comme toutes les femmes, Andromède a voulu voir la mystérieuse tête que le jeune héros cache si soigneusement dans la κίβισις, et, ne pouvant rien refuser à ses désirs, mais soucieux d'éviter tout danger, une main dans sa main, comme pour la soutenir et la fortifier devant la terrible révélation, il soulève de l'autre au-dessus de l'eau le masque tragique de Méduse, dont elle fixe l'image en ce miroir limpide et sûr, d'un regard ardent mêlé d'effroi. Tous deux sont debout et penchés derrière la fontaine, où leurs visages se confondent et s'unissent près de celui de la Gorgone aux yeux fermés, aux traits morts, à l'impassibilité calme et grave. C'est comme un reste de terreur planant encore sur la joie de leurs fiançailles, et, dans la paisible félicité de l'heure présente, le souvenir doublement cher des fatigues et des périls subis.

Ainsi se déroule, fantastique, émouvante, solennelle ou gracieuse tour à tour, la poétique légende qui a pris sous la main de M. Burne-Jones un si merveilleux développement. C'est une étrange antiquité que la sienne, entrevue en quelque sorte par l'imagination d'un quattrocentiste, d'un Botticelli ou d'un Benozzo, pleine d'éléments empruntés au moyen âge ou à la Renaissance et faisant intimement corps avec le fond de l'histoire même, avec l'inspiration qui d'un bout à l'autre la dirige et la conduit. Comme son ami William Morris, dont il partage si complètement les tendances et les goûts, à l'exemple de leur maître commun, Chaucer, M. Burne-Jones christianise volontiers les divinités païennes, et fait des héros d'autrefois, des demi-dieux consacrés par l'admiration des âges, de preux et vaillants chevaliers. Son Persée a l'air d'une figure de la Table-Ronde, d'un compagnon retrouvé du roi Artus. Par une sorte d'involontaire transposition, tout prend, dans l'esprit de ce délicat idéaliste, forme et couleur des époques qui lui sont chères, et où l'on croyait encore aux fées. Si la fable est ainsi peut-être un peu altérée dans son texte historique, en revanche, elle est plus vraie

par le sentiment; elle garde mieux son caractère et son parfum délicieux de légende. La femme, ainsi qu'il arrive presque toujours dans l'œuvre de M. Burne-Jones, y joue le principal rôle, y est honorée comme la créature idéale, dont on ne saurait conquérir et mériter l'amour par assez de sacrifices et d'épreuves. C'est le même souffle de chevalerie, le même élan d'adoration naïve que dans *Laus Veneris*, le *Roi Cophetua*, l'histoire de *Pygmalion* ou de la *Briar Rose*. Il ne manque à ce conte que d'avoir été terminé pour faire oublier tous les autres. Plus qu'aucune des suites réalisées jusqu'ici, il a le pittoresque, la variété et la grandeur. Espérons que M. Burne-Jones ne nous refusera pas un jour le plaisir d'en saluer l'entier achèvement.

PAUL LEPRIEUR.





CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(CINQUIÈME ARTICLE[1].)

Hélas! la Clémence Isaure de Lepec n'est comparable ni aux figulines de terre, ni au Persée de Florence; elle restera l'une des plus grandes pièces d'émail produites en ce temps-ci, et il faut louer l'adresse prodigieuse de l'ouvrier qui sut mener à bien cette œuvre difficile. Mais le mérite en est à celui-ci plus qu'à l'artiste, et Dotin doit être nommé comme Gagneré, le cuiseur de Claudius Popelin, ce furent des praticiens de premier ordre. Au point de vue de la composition, de la peinture, et du dessin la Clémence Isaure fut un premier échec pour Lepec, elle le fit descendre dans l'opinion de la critique et des arts et le détermina à s'essayer dans un genre industriel où il trouva d'ailleurs de grands profits. Cet énorme tableau d'émail, qu'il est inutile de décrire et, moins encore de dessiner, s'en alla en Angleterre et fut payé un prix exorbitant. Le propriétaire de cette pièce est mort récemment, sa galerie a été vendue l'an dernier à Londres et nous étions chez Christie, quand la Clémence Isaure y a été adjugée. Elle a été cédée au trentième environ du prix qu'elle avait été payée jadis. Si nous avons hésité à profiter de cette différence et à acheter nous-même pour le Musée des Arts décoratifs, une œuvre à certains points de vue remarquable, nous ne craignons pas qu'on nous reproche

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. IX, p. 418, 502; t. X, p. 60 et 427.

de ne l'avoir pas fait. Les choses médiocres tiendraient une place qu'il faut réserver aux meilleures.

L'Exposition universelle de 1867 s'ouvrit enfin, et j'ai dit précédemment comment Barbedienne y fit avec Popelin et avec Gobert ses premiers essais d'émail peint. Nous verrons tout à l'heure par qui il les remplaça et comment ce maître si volontaire, si persévérant et si tenace entre tous nos chefs d'industrie, parvint à avoir un artiste à lui, rien qu'à lui, comme il avait déjà Constant Sévin — il n'aimait pas les partages.



PÉNÉLOPE.
(Émail peint par Mme Dufaux.

Christofle aussi avait essayé de l'émail, et on trouvera dans la *Gazette* un compte-rendu très complet des tentatives qu'il fit alors pour amener l'orfèvrerie à la gamme éclatante et bien décorative des émaux, mais ce n'était pas des émaux peints, c'était le retour encore naïf aux cloisonnés, et Tard, un autre praticien, mérite d'être nommé à ce sujet comme Gagneré, comme Dotin. Nous ne dirons rien donc sur cette intéressante tentative quoiqu'elle appartienne à la Renaissance de l'émail, mais nous nous sommes limités à parler des émaux peints.

Il y avait à Sèvres, à côté des artistes que nous avons nommés déjà, d'autres peintres, des dessinateurs, des sculpteurs, et la manufacture, qu'on a si souvent attaquée, si injustement décriée, a cette

grande et méritoire vertu, d'avoir préparé, d'avoir nourri tout une pépinière de talents jeunes, qu'ensuite elle a rendus sans condition aux arts et à l'industrie. La liste en serait instructive et il suffit d'aller la prendre à la direction des Beaux-Arts.

Solon-Milès était un de ces jeunes artistes, nous avons déjà écrit son nom, et il convient de nous y arrêter. Il était sorti de l'École que dirigeait alors M. Belloc et avait eu les leçons de Lecoq de Boisbaudran. Tous nos artistes ne viennent pas de l'École des Beaux-Arts et beaucoup des meilleurs ont passé par la rue de l'École-de-Médecine où Lajolais prépare encore de robustes talents pour l'avenir. Solon dessinait et modelait, il vivait dans l'intimité de Gobert et de Froment, il avait pris de Hamon la formule, mais avec moins de maniérisme et de rondeur. Il apportait plus d'esprit, moins d'afféterie à ce genre de compositions tant aimées sous l'Empire; d'un esprit ingénieux, il s'appliquait à rajeunir la fable antique, en la mettant à la portée d'une société ignorante, rieuse et légère, mais il gardait une élégance aristocratique, une beauté noble à ses figures et craignait de tomber dans la trivialité et l'enfantillage où quelques-uns échouaient déjà. Solon est presque oublié chez nous à présent, ce ne sont pas ses œuvres, c'est lui-même qui est passé aux Anglais. On ne saura jamais tout ce que l'Angleterre nous prend de force, de sang, d'esprit, de vie; son art et sa puissance sont faits de la science et du génie qu'elle emprunte au continent comme elle lui achète de quoi se nourrir. Solon est depuis vingt ans fixé en Angleterre; il y est marié, il est lié par la famille et l'habitude, à la destinée de la grande usine de Minton : le transfuge de Sèvres dessine et modèle, à Stoke-on-Trent; mais, par un phénomène extraordinaire et souvent constaté chez d'autres artistes, son esprit continue à marquer l'heure, c'est-à-dire l'émotion qu'il ressentait quand il a quitté Paris. Solon n'a pas varié depuis la guerre. Carrier-Belleuse, Morel-Ladeuil, Vechte avaient subi le même effet et c'est comme une loi fatale qui paralyse ceux-là qui quittent la patrie; ils cessent de progresser; leur énergie cesse d'enfanter et ils sont condamnés jusqu'à la mort à piétiner sur place sans inventer, sans se modifier jamais. Solon est resté l'artiste délicat et jeune, ingénieux et gracieux, souple et savant que nous connaissions en 1867. Il nous a envoyé en 1878 et 1889 des porcelaines exquises, qui se vendent fort cher et qui toutes rappellent le style du second Empire. Son œuvre sera considérable et constituera dans un avenir lointain un moyen de fortune et d'étude pour des générations de collectionneurs. Il a fait peu d'émaux au sens absolu

du mot, et nous n'avons trouvé qu'en 1870, à la veille de la guerre, la trace de son passage au Salon des Champs-Élysées, où il avait exposé treize plaques émaillées du plus joli dessin, mais il a contribué pour une part importante, à l'exécution des porcelaines à pâtes rapportées. Sèvres en a gardé quelques-unes, notre regretté ami Rousseau en avait plusieurs et sa veuve a conservé la plus belle. Ce fut à Solon que mon père s'adressa pour avoir l'esquisse de quelques sujets.

Déjà mis en défiance par l'échec de Lepec, mais appréciant l'effet chatoyant de ses émaux, mon père avait rêvé de faire exécuter par lui les cartons qu'aurait dessinés Solon ; il y fallut dépenser beaucoup de diplomatie. Le public ne sait pas tout ce que représentent d'efforts



LA SOIE.

(Composition pour émail, par Walter.)

de collaborations et de difficultés vaincues certains objets mignons qu'il admire sans en soupçonner la genèse. La boîte à whist qu'exposait Boucheron et qu'acheta lord Dudley, fut faite ainsi [1]. Exécutée en or et en lapis dans l'atelier de mon père, elle était décorée sur ses quatre faces et sur le sommet de cinq émaux d'un travail précieux, que Lepec avait exécutés d'après les dessins de Solon — la dame de cœur, la dame de trèfle, la dame de pique et la dame de carreau formaient les 4 panneaux, — l'Amour aveugle tournant comme un condamné, la roue de fortune, était sur le couvercle. Il ne m'est resté de cette œuvre mignarde et précieuse qu'un dessin très pâle et très incomplet.

Chez Boucheron était encore un autre objet d'émail, auquel s'attachent les noms des artistes de la manufacture. C'était un « coffret à ouvrage » conçu dans le style néo-grec, à la mode en ce temps-là.

1. V. la reproduction de cet objet dans notre précédent article.

Sur le dessus, une plaque oblongue représentait Pénélope à son métier. Sur les côtés étaient peints à fond d'or les attributs symbolisant le lin, la soie, la laine et le coton. Ce joli objet destiné à un présent de mariage devait remplacer la quenouille traditionnelle d'un autre âge. Mais les jeunes filles manient-elles encore l'aiguille et les ciseaux? Nous ne sommes plus au temps où la reine Berthe filait.

Mme Dufaux avait peint la Pénélope d'après le carton d'un autre artiste. Les Dufaux habitaient Sèvres alors, c'était une famille d'émailleurs genevois qui a disparu après la guerre. Le mari, son frère et sa femme étaient employés à la manufacture. Ils avaient exposé quelques fois au Salon et trouvaient à gagner encore quelque argent en faisant pour l'industrie de ces jolies plaques émaillées dans la manière du XVIIIe siècle, dont plusieurs ont été serties sur des bonbonnières anciennes et sur des bijoux authentiques et sont aussi vraies que les Petitot de Grisée.

Celui qui avait composé les attributs de la soie, du lin, de la laine et du coton était Walter, un peintre de fleurs ingénieux, savant et bon, qui mourut de la poitrine après la guerre. Il a laissé de touchants souvenirs chez tous ceux qui l'ont connu et je ne sais qu'un artiste aujourd'hui qui soit capable d'interpréter avec autant de fidélité et de goût la fleur, c'est Quost.

Baugrand avait découvert Alf. Meyer, et c'est dans l'étincelante vitrine où il avait entassé des diamants, des orfèvreries et des gemmes que parurent montées en broches et en colliers, les premières plaquettes peintes et figurant des Dianes mythologiques ou d' « honestes dames » de la cour des Valois. La mode de ces petits émaux prit à ce point qu'ils remplacèrent les camées dans la parure, mais Alf. Meyer ne fut pas seul à les faire, il n'y aurait pas suffi, — tandis qu'il garda le monopole d'émaux plus fins, d'un caractère très spécial et très apprécié, dont nous aurons à parler tout à l'heure. En même temps qu'il prêtait sa collaboration aux orfèvres, Meyer exposait une grande plaque d'une exécution difficile, qui lui attira de violentes critiques, mais qui témoigne d'une énergie et d'une audace peu ordinaires. Il essaya de copier en émail, avec les seules ressources des peintres limousins, le célèbre panneau d'Antonello de Messine, le Condottiere. Paul Mantz le blâma d'avoir tenté l'épreuve, mais je crois que l'artiste a gagné à cet exercice des moyens puissants dont il a profité par la suite. Dans le même article [1], M. Mantz constate « combien

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., tome XXII, page 543.

chaque année, la peinture en émail gagne du terrain ». « Nous avons, dit-il, à citer un nouveau venu, M. Frédéric de Courcy. La *Chasse*, d'après une composition de M. G. Moreau, lui a valu sa première médaille. » En effet, Courcy restait fidèle à la voie trouvée, et il venait d'obtenir après Popelin, après Meyer, une médaille au Salon : « Enfin continuait le critique de la *Gazette*, M. Popelin, — le Claudius de Théophile Gautier, honoré de vers si charmants, — M. Popelin sait si bien son métier que, doublement artiste, il a pu, de la même main, colorer le portrait d'Henri de Mortemart et écrire l'*Émail des peintres*, ce livre excellent où toutes les méthodes sont finement exposées et où revit, jusque dans le style, la grâce heureuse du XVIe siècle. »



LE COTON.

(Composition pour émail, par Walter.)

C'est bien en cette même année 1867, que Popelin exposait le portrait équestre de H. de Mortemart et une autre plaque, « la France ». On se souvient que nous les avons citées, mais sans les avoir revues il nous a été impossible de les retrouver.

M. Mantz se bornait à nommer Lepec. Il n'avait au Salon qu'une seule plaque, un *Profil de femme*. Mais Darcel le prenait à partie, et dans un article trop long pour être reproduit, mais qui mérite d'être recherché par tous ceux que l'émail intéresse [1], le fin critique fait ses réserves, note ses préférences et passe en revue Gobert, Meyer, Popelin, de Courcy, Lepec, Dotin, Robillard, Charlot et Berthon. Ils étaient nombreux en effet les émailleurs de tous rangs à l'Exposition universelle et au Palais des Beaux-Arts, et nous ne les nommons pas tous parce que tous ne méritent pas au même degré

1. Alf. Darcel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., tome XXIV, pages 78 et suiv.

qu'on les examine, mais il faut prêter une attention spéciale à l'œuvre de Lepec. Elle apparut là sous un jour particulier, elle plut à la foule et au jury, car l'émailleur était venu se ranger chez les orfèvres et il y obtint la première médaille d'or, avant Fannière, avant Odiot, avant Froment-Meurice, Duponchel et Poussielgue. Il fut le grand lauréat de cette exposition où il avait su très habilement passer dans les rangs de l'industrie et compenser ainsi son échec au Salon.

La vitrine qu'il avait remplie d'émaux peints, d'orfèvrerie d'or émaillée, de bijoux ingénieux et fins, était un régal de couleurs et de tons; elle papillotait comme un amas de pierreries. Au sommet était une nef d'or qu'avait exécutée Duron, mais que Lepec avait dessinée et émaillée. Les coupes d'or formées des deux émaux déjà cités, la Fantaisie et la Volupté, étaient finies et emportaient les suffrages. Angélique et Médor, qu'il avait exposés en 1865, reparaissaient avec un autre émail remarquable dont M. Lechevalier-Chevignard avait composé la maquette et qui méritait, avec le portrait de la mère de l'artiste, tout le succès qu'il eut. Nous ne décrivons pas les bijoux, ni un fragment de la coupe d'émail à jour qui parut à la fin de l'Exposition en même temps que chez Boucheron les émaux de Rifaux. — C'était la première manifestation d'un art que Thesmar a depuis porté à son apogée.

Mais nous voulons signaler une plaque d'un effet curieux, imprévu, où le hasard eut une part singulière, plaque que nous n'avons pas revue depuis. Lepec avait peint sur une mince feuille d'or rectangulaire une étude de femme nue, Vénus ou Psyché, dans une gamme tendre et vaporeuse; c'était lascif, un peu rond et d'un dessin pénible. J'arrive un jour chez Lepec, je le trouve désolé, abattu, l'émail s'était cassé. Il y avait un lacis de fentes qui rayait la figure en tous sens, comme une vitre brisée par un choc. La pièce était perdue. « Pourquoi n'essayez-vous pas de la reglacer?—Non, à quoi bon. C'est impossible. » Quelques jours après, Lepec vint nous voir, triomphant. Il avait remis à la moufle son émail, la couche de fondant s'était ressoudée tant bien que mal, produisant des opacités, effaçant une partie du dessin, prenant des jeux d'opale et couvrant la Vénus comme d'un voile. L'artiste, en homme d'esprit, en avait profité, il avait gaiement accepté la collaboration du hasard, avait complété par des retouches de blanc, par des points de lumière posés comme des effets de gouache, les plis du voile, et la Vénus était devenue chaste, sa beauté y avait considérablement gagné. Le feu avait contribué,

sans la ressource de l'art, à faire de cet émail une œuvre charmante.

Lepec fut décoré après l'Exposition. Cl. Popelin ne reçut la croix que deux ans plus tard.

A partir de cette époque, Lepec cessa de montrer ses œuvres en France, il prêta son concours à un bijoutier du nom d'Aug. Halphen et peignit pour lui, sur des médaillons et des broches, des têtes de



ÉTUDE AU CRAYON, POUR UN ÉMAIL, PAR SERRE.

femme qu'on enrichissait de diamants et de roses. Mais il fit pour l'Angleterre quelques œuvres décoratives très importantes qui témoignent d'une grande habileté et d'une audace peu commune. Sa santé l'obligea bientôt à renoncer aux travaux d'émail ; l'ardente flamme du fourneau aurait pu lui être mortelle et l'artiste dut se résoudre à ne plus toucher qu'aux couleurs à l'eau. C'est avec Popelin un rapprochement encore, tous deux se donnent à l'aquarelle ; mais les compositions de Lepec n'ont ni le style, ni la vigueur, ni le charme des études peintes de Claudius.

Le goût du public s'éveillait enfin. Ce n'était plus seulement la curiosité d'un petit groupe de raffinés qui ressuscitait l'émail, c'était la vogue, c'était la mode, mais avec ses dangers, ses exagérations, ses imitations maladroites. L'émail trop longtemps négligé devenait un moyen universel de décoration, sur l'argent, sur l'or, sur le bronze. On avait retrouvé la façon des cloisonnés oubliée depuis des siècles. Les modèles pris au Japon commençaient à se répandre. D'autre part, les peintres s'offraient nombreux aux entrepreneurs d'émaux. Charles Jean, Soyer, Tard, Dotin, Topart montaient leurs ateliers; tous n'apportaient pas à leurs peintures la scrupuleuse perfection qu'on trouve aux fins émaux de Richet, le collaborateur d'E. Fontenay, non plus que l'art consommé des frères Sollier, récompensés pour la part qu'ils avaient prise aux pièces d'orfèvrerie émaillée de Duron. Nous citons ces noms parce qu'ils appartiennent à cette courte période de l'émaillerie française et qu'ils prouvent combien nombreux étaient déjà les artistes et les ouvriers prêts au travail. Tout dépendait de la direction qu'on leur allait donner.

Mais la Manufacture de Sèvres, où s'était élevée cette école d'émailleurs, ne devait plus garder longtemps son atelier spécial. On tolérait des artistes qu'ils fissent au dehors des travaux pour l'industrie libre, mais l'administration des Beaux-Arts ne leur en demandait plus. On avait renoncé au difficile problème des émaux sur tôle de fer. On fit une dernière tentative, sur cuivre cette fois; encore ne saurions-nous préciser l'époque où furent donnés les derniers feux. Nous voulons parler de deux plaques d'une dimension supérieure aux fameux émaux du château de Madrid. On a pris modèle sur les cartons d'Holbein du Musée de Bâle, et c'est M. Glardon-Leubel qui les a peints.

Nous ignorons pourquoi ces remarquables échantillons de l'émaillerie moderne sont relégués dans un grenier de la Manufacture. Leur place est au musée et ce n'est pas à cause de quelques éclats sans importance qu'il faut cacher ces essais intéressants.

Meyer et de Courcy rivalisent d'ardeur : celui-ci continue à peindre l'émail sous l'inspiration de Moreau; il donne successivement le *Péri*, la *Chimère*, le *Prométhée*, et s'enhardit à composer lui-même, dans une autre gamme de couleurs, *Mercure et Hersé*, *Bacchus et Erigone*, une *Mater Dei* et une *Adoration des Bergers*. Je ne sais pas pourquoi M. de Courcy a cessé de demander après cela des inspirations à M. G. Moreau. Ces plaques-là sont les dernières qu'il ait copiées sous la direction du maître; nous verrons un jeune

émailleur lui succéder avec succès dans cette voie. Meyer reste fidèle à son ami Lévy : il peint d'après ses cartons deux figures



LA MISE AU TOMBEAU.

(Émail peint par Frédéric de Courcy.)

décoratives et une *Allégorie du ciel*. Il copie sur émail deux *Études* de Raphaël, mais abandonne bientôt le grand maître italien dont l'impec-

cable dessin ne convient pas à sa façon brutale et saisissante. Lui aussi se détermine à composer ses modèles, il fait une *Belle Laure* une *Bianca Capello*, un *Maximilien*, mais sans plus essayer d'imiter la manière italienne dont Popelin aurait conçu ces figures; il émaille plusieurs portraits, celui de M. V. Regnault, ceux de M. Waddington, de Duron, de A. Halphen. Il se consacre surtout à de fins émaux sur or, destinés à des bijoux et dont il prend les modèles aux pierres gravées des anciens.

Enfin un nouvel artiste paraît, Serre. C'est un dessinateur qui longtemps a travaillé uniquement pour la bijouterie; ses premiers essais d'émail ont été de minuscules plaquettes finement traitées dans le style de Watteau et de Boucher; Rouzé, le père Franck, Halphen enlevaient à mesure tout ce qu'il terminait. Mais Barbedienne, qui n'a pas abandonné l'idée d'avoir un peintre émailleur à lui, voit les travaux de Serre. Il s'éprend de son dessin correct et châtié, l'engage, l'installe, lui ouvre un crédit illimité pour achever ses études, composer sa palette et se rendre indépendant des ateliers rivaux. Serre va donc chercher à son tour, apprendre, se faire chimiste. Serre va dessiner patiemment au crayon ses cartons afin de ne rien laisser au hasard du feu, et nous le trouverons bientôt installé et laborieux. Nous insistons sur le rare mérite de tous ces hommes, sur leur persévérance et leur volonté. Nous les avons vus sortir pour la plupart de l'atelier d'un maître, ayant déjà une valeur et une ambition légitime; tous ont consenti pourtant à refaire un apprentissage nécessaire, à commencer un métier nouveau. Aucun ne s'est lassé des difficultés imprévues, ni révolté contre les hasards si cruels de la moufle où le travail patient peut fondre ou s'éclater sous un baiser du feu. C'est ainsi que, par de communs efforts, l'École des émailleurs se renforce, s'élève et redevient à Paris de nos jours ce qu'elle devait être à Limoges aux belles époques de la Renaissance.

Au lendemain de la guerre, l'activité des ateliers s'accrut encore, tous les arts, tous les métiers profitèrent dans une large mesure de la reprise du travail; c'est pour le philosophe et pour l'historien une remarque digne d'être faite : le vaincu attirait toutes les sympathies du Monde, c'est vers lui, non vers l'autre, qu'on se sentait entraîné. On venait de toutes parts considérer avec pitié Paris, qui avait soutenu un siège sans précédent. Il sortait d'une révolution terrible, la flamme dévorante avait passé sur lui, mais il se relevait de ses cendres, épuré, ardent et fort, avec sa littérature, ses arts, son industrie, tout prêt pour d'autres luttes et confiant en son génie.

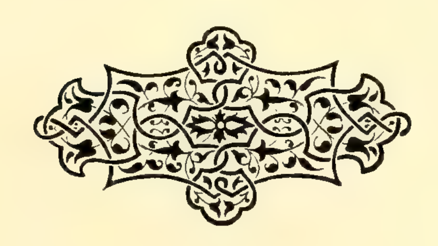
COLLIER D'OR CISELÉ ORNÉ D'ÉMAUX PEINTS PAR GRANDHOMME

Dans la curiosité des étrangers, qui affluaient à Paris, il y avait un danger : leur hâte. Ils avaient trop de complaisance, ils nous donnaient leur or pour des œuvres trop tôt faites; leur sympathie nous empêchait de nous recueillir, de nous amender, de transformer l'expression du livre, du tableau, de l'œuvre qu'il aurait fallu penser. Il nous a manqué à tous le recueillement, nous sommes passés trop vite de la mort au réveil, de l'angoisse à la sécurité; et si le caractère français s'est modifié, il n'a pas eu le temps de prendre, dans une sage retraite, la forme définitive que des philosophes et de grands artistes avaient pour lui rêvée.

L'émail, en de telles spéculations, tient une place bien minime; pourtant il est permis de dire deux noms qui appartiennent à cette époque de crise : celui de Thesmar et celui de Grandhomme. Thesmar, pendant que les obus sifflaient et éclataient sur sa maison, restait enfermé dans sa cave, presque sans pain, mais cuisant ses émaux. Il ne savait pas si le lendemain il vivrait encore, mais il ne s'arrêtait pas de travailler, tant il aimait son art; il cherchait déjà le problème que depuis il a résolu. Cela se passait aux plus mauvais jours de la Commune; et Thesmar habitait à Neuilly, entre les canons du Mont-Valérien et ceux du rempart : n'est-ce pas là un bel exemple de courage et de persévérance?

L. FALIZE.

(*La fin prochainement.*)






L'EXPOSITION D'ART MUSULMAN

(PREMIER ARTICLE.)

L'Exposition d'art musulman, ouverte au palais des Champs-Élysées, a paru une idée assez nouvelle pour attirer l'attention du public, mais ce n'est pas sans résistance que le titre en a été admis. Les collectionneurs eux-mêmes ont protesté contre une appellation qui bouleversait les vieilles habitudes, et si l'on avait eu recours à un vote pour trancher la question, il est probable que le terme consacré, mais trop restreint, d' « art arabe » eût prévalu. Nous aurons l'occasion, au cours de cet article, de reconnaître la valeur des arguments qui ont fait adopter, depuis plusieurs années, la désignation « d'art musulman », pour les monuments des pays soumis à la loi de l'Islam, qu'ils soient placés à l'orient ou à l'occident.

Organisée avec des alternatives de fièvre et de torpeur de la part des artistes et des amateurs, l'Exposition, disons-le franchement, ne se recommande pas par l'arrangement méthodique qu'on eût souhaité y trouver. Il est certain que le côté pittoresque a été cherché, caressé, et que son développement, ses séductions même n'ont pas été sans porter quelque préjudice au caractère d'une œuvre qui n'aurait dû être que scientifique.

Cette critique juste et qui a été formulée dès le début ne pouvait cependant être tout à fait évitée. Il était nécessaire de frapper d'abord les yeux et de réagir contre l'orientalisme de convention. On y a bien un peu sacrifié dans la première salle, mais cela a été par un de ces cas de force majeure que connaissent les organisateurs d'expositions. D'autre part, le manque de conviction relativement au succès de l'œuvre a longtemps paralysé les personnes qui

avaient consenti à prêter leur concours à cette entreprise intéressante, d'où il est résulté des causes de retard, d'omission et même d'erreur. Mais, il est bon de le constater, c'est la première exposition générale d'art musulman qui ait été tentée; sa réussite est destinée à affirmer notre goût et nos sympathies pour des manifestations esthétiques dont nous avons été les premiers à reconnaître la valeur. La France a ouvert la route où d'autres depuis se sont engagés sans risques, profitant de ses efforts et de ses travaux.

C'est grâce à l'influence séculaire de la France sur les pays musulmans que les collections et musées d'Europe ont pu s'enrichir de tant de documents du plus haut prix, en ouvrir la source à leurs savants, à leurs artistes. Nous-mêmes, cependant, nous n'avons rien conservé, ou presque rien. Nous avons avec les pays d'Islam des attaches qu'aucune nation chrétienne ne peut se vanter de posséder, mais nous avons laissé bénévolement échapper les magnifiques occasions qui s'offraient à nous de doter nos collections publiques.

L'Exposition installée aux Champs-Élysées ne présente pas un grand nombre d'objets (il n'y a que 2,500 numéros environ). A l'étranger, en Angleterre, par exemple, on aurait réuni une collection plus importante par le nombre des objets et par leur richesse; en revanche, je ne crois pas qu'on eût pu rassembler des monuments d'un goût plus choisi. Il suffit de parcourir les salles de l'Exposition pour être frappé du sentiment d'art qui se dégage de tous les spécimens qui y sont rassemblés. C'est qu'il y a des écoles de collections comme il y a des écoles de peinture. L'amateur anglais ou allemand ne sent pas comme l'amateur français. Depuis le tapis de deux cent mille francs du baron Edmond de Rothschild, depuis les armes de M. Gérôme, les faïences de M. Hakky-Bey, ou les miniatures de M. Gonse, jusqu'à l'envoi du plus modeste amateur, c'est le même goût, le même sentiment d'art qui a présidé à la recherche de l'objet.

Ce n'est pas sans une légitime fierté que nous constatons l'harmonie et la variété de l'ensemble des monuments réunis au palais des Champs-Élysées. En résumé, cette première exposition donne un aperçu suffisant pour propager le goût d'un art trop négligé jusqu'à présent, et dont l'étude doit être profitable à nos arts décoratifs par la connaissance de procédés techniques oubliés et d'une esthétique souvent mal comprise.

Le mahométisme règne sur une étendue de territoire immense et

continu ; son autorité n'est pas disséminée. Malgré les schismes, la chaîne d'union qui tient liés les musulmans n'est jamais rompue. Le schyite et le sunnite se retrouvent à la Mecque ; bien que chrétiens l'un et l'autre, le catholique et le protestant ne se retrouvent pas à Rome. Aussi le mahométisme a-t-il marqué l'art des contrées où il domine d'une même empreinte qui a permis de comprendre dans l'*Art musulman* des manifestations d'art infiniment variées, prenant naissance aux confins de la Chine pour venir finir aux bords de l'océan Atlantique, à la limite occidentale de l'ancien continent.

Les principes iconoclastes de la religion de Mahomet ont donné une force considérable au mouvement décoratif et ont imprimé aux industries qui en découlent un essor sans pareil, à tel point que l'Espagne qui a joui, pendant l'occupation des Maures, d'une si brillante civilisation, a été frappée de ruine après leur départ.

Les religions qui dédaignent ou qui proscrivent la représentation de la figure humaine dans les temples poussent l'artiste à rechercher dans l'ornementation des objets usuels et des costumes, la satisfaction d'un besoin de pittoresque et de décor qui est inné chez l'homme.

Si nous sommes en possession de principes décoratifs d'une grande variété, nous en sommes redevables à l'éducation artistique musulmane qui rejetait la représentation de l'être animé. L'Exposition ouverte aux Champs-Élysées présente à ce point de vue un puissant intérêt, car elle pose nettement et, à notre avis, elle résout une question longtemps controversée.

C'est, croyons-nous, une erreur de vouloir diminuer, de nier même l'influence considérable que les peuples venus des pays musulmans ont exercée sur les arts de l'Europe occidentale. N'a-t-on pas souvent parlé des tapis *sarrasinois*, pour rappeler l'origine des tapis en France? La Hollande et les Flandres ne doivent-elles pas de visibles inspirations à leurs rapports commerciaux avec l'Orient, à l'asile que les Pays-Bas offrirent aux juifs portugais chargés des trésors orientaux, à l'occupation espagnole enfin dont les armées comptaient un grand nombre de Maures convertis de gré ou de force?

Nous n'irons peut-être pas jusqu'à dire qu'en art nous sommes les descendants des Arabes autant que des Grecs et des Latins, mais nous devons bien reconnaître cependant que la céramique italienne doit son origine à l'arrivée des Maures chassés d'Espagne. Il n'est donc pas exact d'attribuer à l'antiquité seule le grand mouvement de la Renaissance. Les Italiens qui le firent naître et le conduisirent longtemps eurent certainement connaissance des œuvres



PORTRAIT D'UNE JEUNE PRINCESSE PERSANE, PAR MOHAMMED YUSUF.

(Miniature de la collection de M. Louis Gonse.)

de cet art indo-persan de la miniature, si brillant pendant le moyen âge, qui a été l'inspirateur incontestable de ces formes graciles et nerveuses, de cette souplesse d'attaches, de cette élégance raffinée et voluptueuse étrangères à la race latine.

L'Exposition nous offre à cet égard de curieux sujets d'étude et d'irréfutables documents. Le caractère purement islamique des miniatures exposées n'est peut-être pas très déterminé en ce sens qu'elles représentent des êtres animés et qu'elles semblent être ainsi en contradiction avec la loi du Prophète. Mais c'est là une simple apparence. Quand se produisit l'invasion islamique dans l'Asie centrale, les habitants de la Perse et de l'Indoustan étaient en possession d'un art trop complet, trop avancé même et auquel ils ne pouvaient renoncer sans ruiner d'un coup des industries anciennes et prospères qui avaient trouvé leur inspiration dans une esthétique que les commentateurs du Coran n'avaient pas encore proscrite, et qu'il était d'ailleurs inutile de combattre dans ces pays d'Asie que n'avaient pas troublés les querelles religieuses des premiers siècles du christianisme, plus particulières à l'Égypte et à l'Afrique du Nord (iconoclastes). Non seulement les Arabes n'y imposèrent pas leur loi, mais, bien mieux, quand ils redescendirent des plateaux de l'Iran, ils ramenèrent à leur suite des ouvriers persans qui propagèrent de la sorte les principes de l'art persan jusque dans le Maghreb et en Espagne.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de voir des peintres musulmans se livrer à l'art du portrait. L'histoire de la peinture musulmane en Perse et en Indoustan pourrait presque être écrite avec les miniatures exposées par MM. S. Bing, Louis Gonse, Giannuzzi, Doisy, Hakky-Bey et Édouard Blanc, dont les manuscrits, rapportés de Samarkande, nous donnent la mesure de l'influence mongole.

Les miniatures de M. Bing ont une valeur historisque et artistique qu'il importe de signaler; mais elles ont pour la plupart un caractère indien trop marqué peut-être pour une Exposition d'art musulman.

L'intérêt historique se révèle surtout dans le portrait de *Nour Djihan*, femme de Djihan Khir, empereur mongol, qui a laissé la réputation d'un souverain juste, ami et protecteurs des arts. Cette belle miniature est de la fin du XVIe siècle et elle se rapproche des peintures que nous présente la remarquable collection de M. Édouard Blanc.

Dégagées du caractère mogol, et ayant plutôt une affinité



PRINCE PERSAN

(Collection de M. Louis Gonse)

indienne, les précieuses et délicates miniatures persanes exposées par M. Louis Gonse sont très intéressantes à étudier, tant au point de vue de l'art que des sujets représentés.

L'*Offrande au clair de lune* se passe dans un paysage de nuit noire et chaude; les gestes d'adoration des personnages ont un charme tout particulier; c'est du naturalisme pur. On est heureux de connaître le nom de l'artiste qui a signé cette scène charmante : *Hassan.*

Quelle histoire à écrire que celle de la miniature dans l'Asie occidentale! Quelle source infinie de renseignements! Devant l'admirable *Portrait d'un jeune prince persan à cheval*, que nous reproduisons ici en héliogravure, on se demande si ce dessin pur et ferme, d'une élégance et d'un style absolument merveilleux, n'est pas d'une école dont les productions furent connues des Italiens aux premiers temps de la Renaissance?

Le délicieux *Portrait d'une jeune princesse persane assise au pied d'un arbre* peut être rattaché à cette inspiration chinoise qu'on rencontre si fréquemment dans l'art persan, surtout dans les tapis; le trait de pinceau dans la figure et le contour des nuages feraient présumer que l'artiste *Mohammed-Yusuf*, n'était pas originaire de la Perse ou du moins qu'il avait fait son éducation artistique en Chine. Cette figure est, du reste, d'une élégance exquise et d'une délicatesse de trait vraiment surprenante.

Le *Portrait de Mohiddin*, savant arabe très célèbre, dont le tombeau existe encore à Damas, est beaucoup plus persan, mais cependant le caractère indien n'en est pas tout à fait exclu. La physionomie est remarquablement étudiée, les contours sont fermes; l'anatomie de la tête et le dessin des mains exacts et justes; le mouvement, vrai jusque dans les plus petits détails, le doigt qui égrène le chapelet, par exemple. Mais la position des jambes fidèlement observée n'est pas heureuse. C'est un portrait admirable et que nos artistes pourraient étudier de près. Ils prendraient également, nous n'en doutons pas, un bien vif plaisir à contempler des œuvres d'une perfection et d'une élégance accomplies, telles que la *Danseuse persane*, l'*Odalisque entourée de biches*, le *Portrait d'un rajah respirant une fleur de narcisse*, etc., de la même collection.

L'art est-il toujours le même, et la marche vers la vérité n'a-t-elle pas suivi les mêmes étapes en Occident et en Orient? On est surpris devant ces miniatures d'y trouver tant d'affinités avec nos œuvres européennes; et si les costumes n'étaient pas là pour nous fournir des indications précises, nous pourrions attribuer la miniature du

Jeu de polo (Collection Édouard Blanc) à l'art du moyen âge, et le *Prince indien* (Collection Gonse) à la Renaissance; et le savant *Mohid-din* pourrait se réclamer de tel ou tel artiste de notre XVI[e] siècle.

En résumé, avec ces miniatures, avec les deux tableaux rapportés du Turkestan par M. Paul Nadar et les magnifiques pages d'écriture de la collection Hakky-Bey, et dont l'une, ornée de lettres karamatiques, est due à la plume d'un célèbre écrivain Zakand Ben Mustassim, on peut avoir une idée générale du point de perfection où était parvenu l'art de la miniature dans les pays islamiques, art persan par son origine, mais qui a subi les influences mongoliques et indiennes sans perdre certains souvenirs de la période sassanide, de même qu'il a subi l'approche de l'Islam sans cesser d'être persan.

A côté des miniatures et dans le même ordre d'idées, d'autres documents consacrent bien ostensiblement la fusion des deux courants. Ce sont les encadrements et les têtes de page ornemanisés, où l'on trouve la main d'artistes persans, avec, cette fois, l'inspiration sunnite, c'est-à-dire l'absence de toute figure d'être animé. Tels sont certains encadrements de titres, appartenant à des manuscrits de M. Édouard Blanc, épaves de la fameuse bibliothèque de Tamerlan. Tel encore le bel encadrement de manuscrit persan exposé par M. Louis Gonse, exquise mosaïque sur fond d'or de la fin du XIV[e] siècle. Enfin, c'est une pièce, curieuse à d'autres titres et que communique le baron de Testa : un firman de Mahomet II, daté de l'an 857 de l'hégire (1453) et accordant aux habitants de Galata leurs lois et franchises. Ce document précieux (car les firmans impériaux, étant uniques, sont rarissimes) est écrit en arabe, et le titre, qui occupe à lui seul les deux tiers de la page, constitue un dessin en lettres ornemanisées, merveilleux de finesse et de grâce, où se lit le préambule même du firman : « Moi, le grand seigneur, le grand émir, sultan Mohammed Bey, fils du grand seigneur et grand émir, sultan Mourad Bey, je jure par le Dieu créateur du ciel et de la terre, par notre grand prophète Mohammed, etc. » Il y a lieu d'ailleurs de remarquer que cette page est une traduction turque de l'acte original écrit en grec et que Mohammed II a seulement signé. Ces deux pièces figurent à l'Exposition.

Les œuvres qui portent l'empreinte de l'islamisme ont reçu des inspirations diverses qu'expliquent les marches rapides des disciples du Prophète, entraînant les vaincus dont l'esprit aventureux devait trouver à la suite des musulmans victorieux une occasion de satis-

faire l'esprit mercantile des peuples sémites. De même, le besoin immédiat de posséder des lieux de réunion pour la prière, l'obligation



PORTRAIT DU SAVANT ARABE MOHIDDIN.

(Miniature persane de la collection de M. Louis Gonse.)

coranique de donner aux temples nouveaux une forme ou tout au moins une apparence de forme qui établit une distinction avec les édifices religieux d'alors, firent des premiers monuments élevés à la

gloire d'Allah, avec des matériaux rassemblés de toutes parts, des constructions où les styles se confondirent arbitrairement dans les détails de décoration plutôt que dans l'aspect général, avant de former un tout homogène.

Sous de légères variantes, la céramique, qui devint le principal élément de décor, peut-être par la conquête de la Perse, a reçu la même inspiration. Le principe est partout le même, mais il subit de légères différences suivant les pays. La faïence à reflets métalliques, bien que semblable par les procédés de fabrication, est différente en Perse et en Espagne. Les Maures almohades égalèrent leurs maîtres les Persans, au point de lutter avec eux sur les marchés ; mais, vraisemblablement, ils ne dépassèrent pas l'Égypte pour l'écoulement de leurs produits; seulement, ils fermèrent l'Occident, le Maghreb, aux Orientaux. De ce fait est née l'École céramique égyptienne qui mêla son origine copte à l'influence persane et maghrébine dont elle fut le trait d'union. Dans l'étude des écoles de céramique, il faut tenir compte des voyages des artistes, et ne pas toujours attribuer à une école régionale ce qui est souvent l'œuvre d'ateliers nomades, comme il en existe encore de nos jours sur certains points de l'Afrique du Nord, mais, cette réserve faite, il est facile de déterminer la part que chaque pays a eue pour le développement de l'art céramique.

Les faïences à reflets métalliques, dont l'effet décoratif est si beau qu'il a été l'occasion de nombreuses recherches de l'industrie moderne, méritent des études qu'il est bien difficile de faire en France, où les spécimens sont d'une rareté regrettable. L'exposition ne nous offre pour la Perse que quelques objets : une frise composée de rinceaux sur lesquels s'appuient des oiseaux dont les têtes ont été enlevées par un fanatique sunnite : elle appartient à M. Xavier Deck ; quelques carreaux, étoiles, ou croix à MM. Mannheim, Albert Aublet; deux fragments de linteaux à M. Bacri, plusieurs autres fragments, d'une grande beauté et d'un réel intérêt, à M. Hakky-Bey. Ces monuments ne nous permettent pas, comme dans les spécimens de certaines collections anglaises, de relever des noms d'artistes et des indications d'époque et de centre de fabrication. Une seule pièce porte le nom d'un khalife, Yezid II (1320 de notre ère). La plaque appartenant à M. Charles Mannheim est très remarquable ; elle est de la fin du XIVe siècle. C'est une des plus anciennes plaques connues portant une lampe de mosquée dans son décor. En dehors du travail, c'est là une indication d'époque sur laquelle il est permis d'appuyer une opinion ; mais ce n'est qu'une indication.

Bien plus complète dans sa suite est la réunion des reflets siculo-arabes ou hispano-moresques. Nous retrouvons la collection Hakky-Bey avec un plat siculo-arabe qui nous montre ce mouvement méditerranéen allant d'un bord à l'autre, déposant une forme et un décor pour les reprendre un ou deux siècles plus tard et les emporter à un autre point de la côte, les modifiant, les appropriant à de nouveaux besoins d'art. Le décor de ce plat est purement géométrique ; on en retrouve l'esprit encore aujourd'hui chez les Kabyles et au milieu des populations berbères : c'est le plat dit à armoiries, fascé avec des losanges et des macles. La collection de Mme Albert Hartmann nous offre cinq pièces hispano-moresques presque rarissimes; elles ne sont pas toutes de la même époque, mais la plus récente ne dépasse pas le XVe siècle. Les bleus se marient aux reflets d'or pâle dans une harmonie dont le secret semble perdu pour nos artistes modernes. L'envoi de M. Duseigneur sert de transition ; ses plats moins anciens nous amènent à la collection Deck, dont les spécimens sont plus récents, plus éclatants aussi, nous montrant des décors peut-être un peu compliqués, mais qui ont cet intérêt d'être des traductions en reflets métalliques des ornementations polychromes de Rhodes et de Damas. La belle vasque de la même collection est d'un or chaud de soleil couchant. Si la réunion de toutes ces pièces avait pu être faite avant l'ouverture de l'exposition, où elles ne sont venues que successivement, on aurait pu, avec les morceaux de cette école appartenant à M. Albert Aublet et M. Georges Becker et ceux placés dans les grandes vitrines de M. Hakky-Bey, établir, pour le public, l'historique presque complet d'une des plus brillantes phases de la céramique, dont le *summum* a été atteint à l'époque où a été exécuté le vase prêté par M. Stanislas Baron. Sur ce vase l'inspiration persane est très sensible dans la finesse des traits, et donne un charme tout particulier à un décor géométrique d'origine égyptienne. Ce vase, comme la généralité des vases du XIIIe siècle, n'est pas complet, avec ses anses en oreilles, plutôt qu'en ailerons, qui devait rappeler par sa silhouette les canopes égyptiens à tête de chacal. L'ornementation générale devait être celle des vases de l'Alhambra, aux antilopes se déroulant sur la panse, dans le style archaïque qu'on retrouve sur les étoffes de Damas.

GEORGES MARYE.

(*La fin prochainement.*)

LETTRE D'ALLEMAGNE

LE « CYCLE DE BERLIOZ » A CARLSRUHE



ous ne sommes plus au temps où l'on sifflait Berlioz ; son grand génie est désormais incontesté, et le succès prodigieux de la *Damnation de Faust*, sans aucun précédent dans les annales des concerts, lui a même donné un public enthousiaste. Et pourtant son œuvre dramatique, que nos théâtres persistent à ne pas jouer, reste inconnue parmi nous. Est-ce donc qu'elle soit inférieure à son œuvre symphonique ? Les Allemands n'en croient rien et je pense comme eux. Tout est drame, dans Berlioz, quelque forme qu'il donne à sa pensée : non seulement la *Damnation de Faust*, si proche de la coupe de l'opéra et que de toutes parts, aujourd'hui, on veut transporter sur la scène; non seulement *Roméo et Juliette*, qui traduit fidèlement la tragédie de Shakespeare, tantôt en développements symphoniques, tantôt en scènes chantées d'un effet *scénique* incomparable et qui s'épanouit, en finissant, dans les conditions absolues, rigoureuses, de l'opéra; non seulement l'*Enfance du Christ*, que certains chefs d'orchestre songent à représenter comme la *Damnation* et qui s'y prêterait de même, mais jusqu'aux symphonies où la voix humaine ne se fait pas entendre : à la *Fantastique*, développée suivant un programme indispensable à suivre pour la comprendre; à *Harold en Italie*, où l'alto, qui personnifie le personnage principal, traduit ses impressions à travers les scènes les plus étroitement précisées dans leur sens expressif; enfin jusqu'à sa musique d'église, à ce prodigieux *Requiem* où il a tout dramatisé, au grand scandale de quelques-uns, où les paroles du *Dies iræ*, mises dans la bouche de l'humanité affolée de terreur, lui ont servi de texte pour une formidable représentation du Jugement dernier, où celles de l'Offertoire se transforment en une lamentation des âmes du Purgatoire, languissant loin des splendeurs entrevues du Ciel... Tout cela est si peu contesté que, journellement, on en fait à Berlioz un reproche. Comment donc se pourrait-il, s'il avait à ce point l'âme dramatique, que sa faculté dominante l'eût abandonné précisément lorsqu'il voulait écrire pour la scène? La supposition seule en est absurde et, si une pareille anomalie était démontrée, elle resterait comme le problème le plus déconcertant, le plus inexplicable, qui se soit jamais présenté dans l'histoire de l'art.

Mais il n'y a pas de problème à résoudre et la logique des choses ne subit, ici, aucune atteinte. En réalité, Berlioz, si ce n'est dans le *Requiem*, n'a jamais été aussi grand que dans les *Troyens*, et ses opéras ont peut-être, sur ses symphonies, l'avantage d'être coulés dans un moule mieux approprié au génie qui les a conçus. Tout le monde en conviendra quand on pourra les entendre. Mais pourquoi ne les entend-on pas ?... En deux mots (car l'explication complète serait un peu longue), c'est que le public du théâtre est fort inférieur, chez nous, à celui des concerts et que, bien que son éducation ait fait, depuis vingt ans, des progrès énormes et qu'il paraisse très préparé à comprendre les opéras de Berlioz, ceux qui cherchent à le porter vers les grandes œuvres ne dirigent, pour le moment, sa curiosité que vers le drame wagnérien. Or, ce pauvre public a assez à faire pour se hausser jusqu'à ces conceptions colossales, étrangères à ses traditions comme à l'esprit de sa race; ce serait trop de vouloir lui faire escalader, en même temps, les suprêmes hauteurs de la poésie *latine*. Il reste seulement à s'étonner qu'on n'ait pas voulu commencer son initiation par ce qui lui était le plus accessible...

Le public allemand a-t-il une faculté de compréhension plus étendue? Au point de vue purement musical, ce n'est pas douteux, mais dans l'ordre intellectuel, qui est, ici, à considérer, je ne pense pas qu'il en soit de même. En tout cas, ceux qui le conduisent (car le public est toujours conduit par quelqu'un), écrivains, musiciens, directeurs de théâtres, chefs d'orchestre, montrent, il faut l'avouer, une largeur de vues bien autre que celle de nos pasteurs d'âmes, car ils savent lui faire entendre et admirer tout ce qui est grand, sans distinction d'écoles ni de systèmes. Il suffit, pour accuser la différence, de constater qu'en Allemagne ceux qui aiment et glorifient notre Berlioz sont précisément les plus ardents apôtres de Wagner. Voilà plus de quarante ans que, par l'influence de Liszt, *Benvenuto Cellini* est joué sur presque tous les théâtres de l'Allemagne; les chefs d'orchestre de Bayreuth semblent rivaliser d'ardeur pour célébrer notre grand musicien français : Hermann Lévy donne, à Munich, d'admirables représentations des *Troyens;* quant à Félix Mottl, qui, depuis longtemps déjà, avait mis au répertoire du théâtre de Carlsruhe les quatre opéras de Berlioz, il a voulu, ces jours-ci, pour la gloire du maître qu'il aime, les réunir dans un « cycle » solennel.

Les Allemands font preuve d'une véritable intelligence artistique, en organisant ces « cycles » par lesquels ils prennent l'habitude d'honorer leurs grands musiciens. On comprend sans peine l'intérêt de cette vue d'ensemble d'un œuvre entier, qui permet, par le rapprochement et la comparaison des divers ouvrages, de se rendre compte du développement, des transformations successives, des différents aspects du style de l'artiste. C'est ce que, tout dernièrement, a fait Hermann Lévy, à Munich, pour l'œuvre de Wagner; c'est ce que vient de faire Félix Mottl, à Carlsruhe, pour l'œuvre dramatique de Berlioz, et, outre ce qu'avait de touchant, pour nous, cet hommage à un maître français, il nous a procuré l'heureuse — quoique un peu humiliante — bonne fortune d'entendre des chefs-d'œuvre de notre musique qui nous étaient totalement inconnus.

Tel est le cas pour l'un d'eux au moins, *Benvenuto Cellini*. Cet ouvrage n'ayant jamais été joué en France depuis les quelques représentations qu'il eut, en 1838, à l'Opéra, les plus fervents admirateurs de Berlioz ne le connaissent que par la partition de piano. Ses deux ouvertures, seules, sont entendues dans les concerts; la seconde, celle du Carnaval romain, exécutée très fréquemment, passe pour une

des meilleures pages du maître, et ce succès même a servi à accréditer la légende de la supériorité de sa musique symphonique sur celle qu'il écrivait pour la scène. Le cliché facile : « il ne reste de cet opéra que ses ouvertures » a couru dans le public, qui s'en est contenté, et on le répète de confiance. Pendant longtemps, en France, on en a dit autant à propos de l'ouverture de *Tannhaüser* et du prélude de *Lohengrin*. Or, si la fausseté de cette opinion est certaine et, aujourd'hui, reconnue, pour les deux œuvres de Wagner, elle est bien plus grande encore en ce qui concerne *Benvenuto*. On peut dire, en effet, sans exagération, que l'ouverture de *Tannhaüser* et le prélude de *Lohengrin* égalent et même dépassent ce qu'il y a de plus beau dans ces deux ouvrages, tandis que les ouvertures de *Benvenuto*, si brillantes, si colorées qu'elles soient, ne sont qu'un pâle reflet des merveilles de l'opéra. C'est ce que nous venons de constater avec une joie mêlée de quelque surprise, tant est grande, sur tous les esprits, la force des idées reçues.

« Il y a quatorze ans, écrivait Berlioz, en 1850, à propos des premières représentations de *Cellini*, que j'ai été ainsi traîné sur la claie à l'Opéra; je viens de relire avec soin et avec la plus froide impartialité ma pauvre partition, et je ne puis m'empêcher d'y rencontrer une variété d'idées, une verve impétueuse et un éclat de coloris musical que je ne retrouverai peut-être jamais et qui méritaient un meilleur sort. » C'est vrai, mille fois vrai, mais on trouve bien modeste cette mélancolique protestation, quand on vient d'entendre le chef-d'œuvre si stupidement dédaigné. Je bénis M. Mottl pour la révélation que nous lui devons. Je n'imaginais pas, je l'avoue, que *Benvenuto Cellini* valût, à lui seul, le voyage d'Allemagne, et, sans l'attrait du cycle entier, qui m'a entraîné vers Carlsruhe, j'ignorerais encore, ou ne verrais qu'à travers des voiles, l'une des plus belles œuvres de l'art lyrique...

Le livret de *Benvenuto* (le seul que Berlioz n'ait pas écrit lui-même) est franchement médiocre, bien que l'un des auteurs soit Auguste Barbier, le célèbre auteur des *Iambes*. Les quelques hardiesses de style que ce poète y a introduites en constituent la seule originalité, d'ailleurs bien inutile et nécessairement perdue, tandis que ce qui importe avant tout dans un scénario d'opéra : la structure générale, l'intérêt des situations, l'enchaînement des scènes, les caractères des personnages, reste assez pauvre et d'invention banale. Mais on y trouve, cependant, des situations qui prêtent à merveille au développement musical et Berlioz, s'en emparant avec joie, leur a donné tant d'importance, les a traitées de si magistrale façon, que tout prend vie et se transfigure, et qu'à la représentation (du moins pendant les deux premiers actes) on ne s'aperçoit nullement de cette médiocrité du livret. Le troisième acte, si riche qu'il soit en beautés musicales, se ressent davantage de la pauvreté du poème, dont la trame lâche donne à l'action une allure un peu languissante, mais encore n'est-ce que par intervalles que la musique nous laisse le loisir d'éprouver cette sensation.

Il ne s'agit pas, ici, d'analyser une partition considérable où presque tout serait à souligner et à admirer; je ne puis qu'en indiquer la physionomie générale et dire l'énorme impression qu'elle produit dans son ensemble. Ce qui frappe surtout, dans cette œuvre sifflée par nos pères, c'est l'incroyable abondance et la fraîcheur des idées, la souplesse, l'élégance, la variété, la distinction de la mélodie, et, par-dessus tout, la verve, l'éclat, le mouvement, la vie, la joie. C'est la plus vive et la plus jeune des productions de Berlioz, la moins intérieure, aussi, parce que le

sujet reste dans une note à demi légère; mais si nous n'y trouvons pas ces grands mouvements de l'âme, cette profondeur d'émotion auxquels le maître nous a habitués, ce n'est pas à dire qu'il y ait, ici, rien de superficiel dans les sentiments : la tendresse est infiniment pénétrante, l'ardeur enthousiaste de Cellini pleine de noblesse et d'élan sincère, et quant à la gaieté, à la joie rayonnante qui remplit l'œuvre et lui imprime son caractère le plus accusé, elle atteint, par son intensité, à un degré de puissance et de grandeur qui élève la petite conception moyenne des librettistes à une hauteur d'art incomparable. Après le trio charmant et le final endiablé du premier acte (dont Wagner s'est souvenu, au second acte des *Maîtres Chanteurs,* mais en lui donnant des proportions beaucoup plus vastes), le mouvement et la vie vont grandissant, dans l'acte qui suit, et le tableau du Carnaval romain qui le termine — où la foule circule, danse, rit et s'amuse devant les bateleurs qui l'appellent, puis se bouscule et s'écrase dans la confusion qu'amène l'obscurité — est bien l'une des scènes les plus éblouissantes et l'un des plus étonnants morceaux d'architecture musicale qui soient au théâtre.

Telle est l'œuvre admirable par laquelle ont commencé les représentations de Carlsruhe. Elle a été rendue par Félix Mottl, par son excellent orchestre, par ses chœurs si consciencieux, si soumis à l'intelligence du chef, par des chanteurs qui ne sont pas des *étoiles,* mais des *artistes,* avec un éclat absolument merveilleux. Nous n'imaginons pas ce qu'on obtient des chœurs, en Allemagne, au point de vue de l'*action,* la part qu'ils prennent au drame, la justesse de leur mimique, le naturel inouï de leurs évolutions dans les situations les plus compliquées ou les plus véhémentes; aussi, la scène si turbulente du Carnaval romain ne pourrait-elle produire, chez nous, l'impression de vie et de vérité que donne, là-bas, le grouillement si bien discipliné des masses chorales .. Malgré tout, même dans nos conditions ordinaires d'exécution, le succès de *Benvenuto* à Paris serait certain et, si nos directeurs avaient daigné se rendre à Carlsruhe, je crois qu'ils se disputeraient déjà l'honneur... et le profit de le mettre à la scène.

Il convenait de s'arrêter tout particulièrement sur cet ouvrage, puisqu'il est complètement ignoré parmi nous et que nous sommes à cent lieues d'en soupçonner la valeur. Il n'y aura pas à insister de la même façon sur les autres, que nous connaissons mal, il est vrai, mais dont nous avons, du moins, quelque idée.

L'exquise partition de *Béatrice et Bénédict,* à laquelle était consacrée la seconde soirée, est la dernière œuvre composée par Berlioz. Petite par ses proportions, légère comme la comédie de Shakespeare (*Beaucoup de bruit pour rien*) dont elle est tirée, elle n'en est pas moins, par le style, par l'écriture musicale, par l'extraordinaire richesse de l'instrumentation, par le dessin des caractères et l'intensité d'expression du sentiment, une merveille de grâce, d'esprit et de tendresse où s'accuse, à chaque page, le génie qui produisit *Benvenuto Cellini* et les *Troyens.* Si la verve railleuse y domine, comme l'exigeait la donnée, les sentiments graves qui la traversent y sont plus profondément accentués que dans *Benvenuto ;* le trio des jeunes filles, par exemple, respire une langueur amoureuse qui remue les fibres les plus intimes du cœur; l'air de Béatrice, à un moment, devient d'une grandeur tragique extraordinaire, et quant au duo nocturne, que tout le monde connaît, à Paris, il égale, on le sait, les plus hautes inspirations lyriques. Il y a quatre ou cinq ans, la Société des « Grandes auditions musicales » a donné, à l'Odéon, quelques représentations de cet ouvrage; mais M. Lamoureux, qui le

dirigeait, n'en a rendu qu'à de rares moments la radieuse poésie; en général, il ne semblait pas en avoir pénétré le caractère, et les principaux interprètes nous y donnaient la souffrance d'un perpétuel contre-sens. Il nous a fallu aller à Carlsruhe pour voir s'épanouir dans toute sa grâce et toute sa fraîcheur cette fleur de poésie si française. M. Mottl comprend Berlioz parce qu'il l'aime; rien ne lui échappe des moindres intentions du maître et il sait les faire saisir à tous les artistes qu'il conduit. C'est là le secret de toutes les belles exécutions des grandes œuvres.

La troisième soirée interrompait le cycle dramatique par un concert composé d'œuvres symphoniques de Berlioz qui nous sont connues : la *Symphonie fantastique*, exécutée avec autant de verve et de chaleur qu'au Châtelet, la belle ouverture du *Roi Lear*, deux fragments d'*Harold en Italie*. Mais on y donnait aussi quatre admirables mélodies du maître, dont l'une, la *Villanelle*, qui est peut-être la moindre, est, si je ne me trompe, seule entendue dans nos concerts. Mme Mottl a produit une véritable sensation en les chantant (en français) de sa voix chaude et veloutée. Deux surtout, l'*Absence* et le *Spectre de la Rose*, ont été dites par elle avec une émotion qui nous a remués jusqu'au cœur.

Ce sont les *Troyens* qui remplissaient les deux dernières soirées. Il est, je crois, utile de dire, car tout le monde ne le sait pas, que les *Troyens* se composent de deux parties : la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage*, que Berlioz écrivit d'un seul jet, pensant d'abord ne faire qu'un opéra unique, mais qu'il dut séparer ensuite, à cause des proportions imprévues qu'avait prises son œuvre. C'est assez dire l'étroite connexité que conservent ces deux parties d'un même ouvrage et qu'il ne faut pas voir là deux opéras, mais un opéra en deux soirées. M. Mottl a trop d'intelligence artistique et trop de respect des chefs-d'œuvre pour n'avoir pas compris qu'il ne fallait pas diviser ce que la pensée de l'auteur avait uni, et il joue toujours les *Troyens* en deux soirées consécutives. La chose, étant inusitée, paraîtrait sans doute impossible et même ridicule à nos directeurs parisiens, mais, là-bas, elle a paru très simple et très grande.

La *Prise de Troie* n'a jamais été représentée, en France, sur un théâtre, mais, en 1879, elle fut exécutée en entier, sans décors ni costumes, dans deux concerts à la fois : Pasdeloup et M. Colonne s'étaient rencontrés dans la même pensée, et, pendant plusieurs dimanches de suite, cette œuvre qu'on n'avait jamais entendue auparavant, qu'on n'a jamais entendue depuis, fut offerte au public du Cirque-d'Hiver et du Châtelet. Elle produisit, des deux côtés, une impression énorme, mais surtout chez M. Colonne, dont cette admirable exécution reste, avec celles de la *Damnation de Faust* et du *Requiem*, le plus beau titre de gloire artistique. Il est sans doute surprenant que l'effet produit alors par cette grande œuvre n'ait pas décidé l'un des directeurs de nos théâtres à la transporter sur la scène; mais peut-être n'avons-nous pas à le regretter; la triste aventure des *Troyens à Carthage* à l'Opéra-Comique nous a montré ce que deviennent, dans nos théâtres, les ouvrages d'une certaine taille.

Nous ne pouvions espérer de trouver, à Carlsruhe, une interprétation de la *Prise de Troie* supérieure à celle du Châtelet; peut-être, même, n'osions-nous pas l'attendre égale. Mais, là comme dans l'exécution de la *Symphonie fantastique*, il me semble impossible d'établir une préférence. M. Mottl et M. Colonne apparaissent comme deux artistes d'égale valeur; tous les deux ont la qualité si rare de l'intel-

ligence, tous les deux joignent au talent technique indispensable le sens poétique qui ne l'est pas moins, mais qui fait défaut plus souvent; tous les deux, enfin, aiment notre Berlioz d'un même amour, ont pénétré jusqu'au fond de son âme tendre et tourmentée et savent suivre sa pensée jusque dans les nuances les plus ténues. M. Mottl a eu seulement, de plus que son rival français, le bonheur de pouvoir faire vivre sur la scène la création du maître et celui de rencontrer une Cassandre incomparable..... Plus heureux que le pauvre Berlioz, dont on connaît la douloureuse plainte : « O ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut me résigner, je ne t'entendrai jamais!... » Nous l'avons entendue, sa Cassandre, et avec quel attendrissement! Nous l'avons entendue, nous l'avons vue, aussi noble, aussi pathétique, aussi désespérée qu'il la rêvait. Mme Reuss est l'âme de la *Prise de Troie;* sa grande voix, son jeu tragique sont tellement imprégnés de la pensée de l'œuvre, qu'elle fait frissonner la salle entière de l'horreur qui la domine... Les autres rôles, peu nombreux, d'ailleurs, sont tenus d'une façon très ordinaire, mais c'est à peine si l'on y songe. Tout est emporté par la fougue héroïque de Cassandre, par la puissance irrésistible d'une exécution d'ensemble passionnée et grandiose, et l'on sort d'une représentation pareille étouffé de larmes et stupéfié d'admiration.

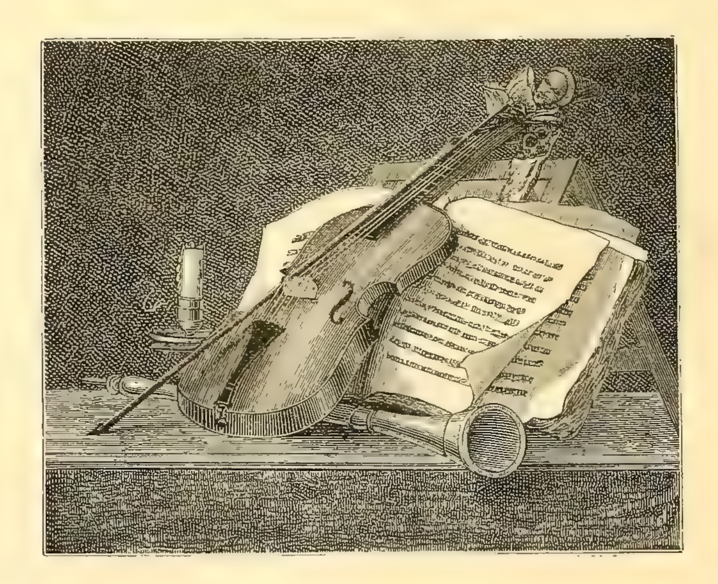
Les émotions de cette nature sont ineffaçables et si rares qu'on n'a pas le droit d'en espérer de semblables deux jours de suite. Nous avons eu, pourtant, ce bonheur, car la soirée suivante nous réservait des impressions tout aussi grandes et la conclusion triomphale de ces belles fêtes. Si M. Carvalho avait quelque souci d'interpréter dignement les *Troyens à Carthage,* ce dont il est permis de douter, il aurait dû se rendre à Carlsruhe, le 12 novembre. Il eût appris, là, que la première condition, pour faire vivre les chefs-d'œuvre, est de les respecter et de les comprendre; il aurait reconnu à quel point les libertés prises avec la pensée des maîtres, les coupures pratiquées à tort et à travers dans ce qu'ils ont écrit détruisent l'équilibre d'une œuvre longuement méditée, et que la plus grande *habileté*, pour qui veut traduire une conception de génie, est encore de s'en faire le très humble et très fidèle esclave. M. Mottl ne disposait, pour les premiers rôles des *Troyens à Carthage,* que de deux artistes de valeur : Mlle Mailhac et M. Plank; tous les autres, pris individuellement, étaient inférieurs à ceux que nous avons entendus à l'Opéra-Comique, et l'on ne saurait comparer, même de loin, le ténor chargé du grand rôle d'Énée à M. Lafarge, si admirable par moments. N'avions-nous pas encore Mlle Delna, cette vaillante jeune fille dont la magnifique voix et les dons naturels ne demandaient qu'à être dirigés? .. Malgré tout cela, l'œuvre qu'on nous a montrée à Paris n'était qu'une chose informe, tandis que la véritable est apparue, sur la scène allemande, rayonnante et sublime, dans la beauté de sa savante ordonnance, dans sa variété infinie, dans sa couleur héroïque.

Il n'y a qu'à répéter ici, sur l'exécution, ce que je viens de dire pour celle de la *Prise de Troie.* Toutefois, l'insuffisance de l'artiste qui tenait le rôle d'Énée était chose grave; mais le merveilleux orchestre a fait le prodige de le suppléer, d'exprimer, en quelque sorte, pour lui, sa tendresse, ses luttes déchirantes, son dévouement à la gloire troyenne. Cette tache a disparu dans la chaleur admirable de l'ensemble, et, d'ailleurs, le dernier acte, qui appartient en entier à Didon, aurait suffi pour tout faire oublier. Mlle Mailhac s'y est montrée une tragédienne lyrique aussi étonnante que Mme Reuss dans la *Prise de Troie,* et je n'hésite pas à la trouver supérieure, dans ce rôle de Didon, à ce qu'elle a coutume d'être dans ceux qu'elle

interprète à Bayreuth. Ce dernier acte, où nous l'avons vue si belle, est peut-être celui où la passion est la plus intérieure et la plus profonde; il exige une qualité d'expression d'autant plus rare, et l'émotion factice d'une virtuose ordinaire n'y produirait qu'un effet misérable. L'émotion de Mlle Mailhac a été vraie, poignante, et c'est pourquoi elle l'a communiquée à son auditoire, qui l'en a remerciée, à la fin de l'œuvre, par une ovation colossale.

Mais les acclamations du public et de tant d'artistes réunis par ces belles fêtes françaises ne s'adressaient pas à elle seule; elles célébraient la gloire de Berlioz, et le nom de celui qui a consacré une part de sa vie à cette gloire était répété par toutes les bouches avec autant d'admiration que de reconnaissance. Les compatriotes de Félix Mottl comprennent ce qu'ils lui doivent pour avoir élargi leur horizon musical par la révélation d'une œuvre étrangère égale à leurs plus belles: quant à nous, Français, si, malheureusement, nous ne pouvons profiter, autant que nos voisins, de l'admirable initiative de ce grand artiste, nous saurons pourtant apprécier l'immense talent qu'exigeait son entreprise et sentir ce qu'elle a, pour nous, de particulièrement touchant. Félix Mottl a fait, à l'étranger, pour le plus grand des musiciens français, ce que nous n'avons pas encore su faire en France. Qu'il en soit remercié ici, au nom de tous ceux d'entre nous qui ont le souci de nos gloires.

G. DE M.



BIBLIOGRAPHIE

I

ÉTUDES D'ART PAR EDMOND ET JULES DE GONCOURT[1]



Il est toujours d'un haut intérêt, quand un écrivain est arrivé à l'apogée d'une gloire justifiée, de remonter à son début, de mesurer, en comparant ses premiers essais avec les œuvres de la maturité, la vaste carrière qu'il a parcourue et de découvrir dans les promesses initiales la puissante floraison des plus fécondes années. Cette étude rétrospective est surtout curieuse quand il s'agit d'hommes qui, dans les domaines les plus divers, ont donné des preuves certaines d'un talent que la production incessante n'a pu épuiser, et d'une originalité qui semble se renouveler par la multiplicité des travaux accomplis. Tel est le cas d'Edmond et de Jules de Goncourt : critiques d'art, études historiques, romans, théâtre, mémoires, biographies et le reste, ils ont tout abordé, excellé en tout, imprimant à leur œuvre un caractère si personnel qu'ils sont reconnus comme chefs d'école par ceux mêmes qui pourraient prétendre à ce titre.

Que ne leur doit-on pas? Une restitution exacte et complète de la plus séduisante des époques, de ce XVIIIe siècle si profondément français, parisien, dirions-nous presque; la révélation de cet art de l'Extrême-Orient que l'Occident semblait ignorer ou dédaigner, et dont l'heureuse influence ne se fera sentir que lorqu'une intelligente assimilation aura remplacé l'imitation servile; le sentiment vrai et sincère de la nature et de la vie substitué à la tradition et au poncif; et, au service de cette esthétique nouvelle, un style nouveau comme elle, vif, pétillant,

1. *Études d'art.* — *Salon de* 1852. — *La Peinture à l'Exposition de* 1855. — Préface de Roger Marx. Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion, successeur.

pittoresque, imagé, chaud et coloré, hardi en ses formes ondoyantes et en ses caprices imprévus, forgeant, là où il manque, le mot nécessaire et propre, et assouplissant la phrase aux besoins de la chose à *peindre*..., voilà à grands traits ce que les deux frères ont donné aux lettres et à l'art du XIXe siècle. Et, dès leur début, ils annoncent cette rare et exquise faculté d'observation pénétrante, cette hardiesse de jugement, cette sagacité d'une critique neuve, aussi indépendante dans le blâme que dans l'éloge, en un mot, toutes ces qualités maîtresses qui se développeront plus tard dans leur plein épanouissement.

Aussi est-ce une heureuse idée que d'avoir remis en lumière leurs études d'art sur le Salon de 1852 et sur la peinture à l'Exposition de 1855. On les y trouve déjà tout armés pour cette rénovation de la critique d'art, qui sera un de leurs caractères distinctifs. Abattant sans pitié des idoles vénérées, révélant des talents inaperçus, ils disent ce qu'ils pensent, tout ce qu'ils pensent, rien que ce qu'ils pensent, et, malgré quelques révoltes contre ces irrévérences ou ces admirations inattendues, ils sont si convaincus et parlent une langue si expressive, que le plus rebelle se sent ébranlé.

C'est surtout dans leurs considérations générales sur la peinture à l'Exposition universelle qu'éclatent cette indépendance et cette originalité d'appréciation, dont on subit le charme entraînant, alors même que l'on garde quelque chose de l'opinion contraire. Faut-il croire avec eux que la peinture doit abjurer toute prétention spiritualiste et qu'elle est « plutôt un art matérialiste, vivifiant la forme par la couleur, incapable de vivifier par les intentions du dessin, le par-dedans, le moral et le spirituel de la créature. » Certes ils nous donnent de fort bonnes raisons appuyées sur de grands exemples : « Véronèse, Titien, Rubens, Rembrandt! Grands peintres! vrais peintres! flamboyants évocateurs des seules choses évocables par le pinceau, le soleil et la chair! Ce soleil et cette chair que la nature refuse toujours aux peintres spiritualistes, comme si elle voulait les punir de la négliger et de la trahir! »

Les deux frères expliquent, dans quelques pages véritablement éloquentes, pourquoi, selon eux, la peinture religieuse est interdite au XIXe siècle : « L'ardeur d'une croyance toute neuve, l'élan d'une religion neuve et militante, les rêves de l'humanité tournés vers le service de Dieu, le souffle d'en haut, le ravissement, l'extase, toutes ces choses sont nécessaires à la peinture religieuse. Et cela est si vrai que le don de cette peinture n'a pas été attribué à toute l'Europe catholique; il n'a été attribué qu'aux tempéraments bouillants, qu'aux imaginations débordantes, qu'à la foi enflammée de l'Espagne et de l'Italie; seuls les pays de l'Inquisition ont eu des peintres religieux. » Et ils dénient à l'art du protestantisme la faculté d'aborder les sujets sacrés : « Quels rayons demanderez-vous à cette religion d'hiver, à cet évangile disciplinaire, à ce Dieu fait de raison, au temple iconophobe qui a proscrit de ses murailles nues le *sursum corda* des chefs-d'œuvre? Hélas! vains efforts que les efforts des crayons de Kaulbach et de Cornélius, quêtant le céleste et l'idéal! Seules, elles répondent à l'appel les lignes sèches et sévères d'une pratique tout humaine, d'une habileté ininspirée. En la nouvelle Jérusalem de la peinture, les anges ne descendent pas du ciel, ils montent de la terre ; ce n'est pas cette Jérusalem, une cité mystique, une cité de Dieu, mais une haute demeure que peuplent les pensées des hommes; et ce sont des muses morales qui en ouvrent les portes d'or... ... Rien ne vit en ces toiles incolores de la peinture

religieuse; un vague philosophisme habite seul ces nimbes où se promènent des apparences d'idées. »

Est-il vrai que l'Espagne et l'Italie seules aient pu traduire par le pinceau la vérité du sentiment religieux? Et les Flamands avec Van Eyck, Memling et toute l'école de Bruges? Et les Allemands avec Stephan Lochner, Maître Wilhem et toute l'École de Cologne; et Durer, Holbein et Lucas Cranach? Et la *Sainte Famille* du Poussin? Peut-être ici la magie de style charme-t-elle plutôt l'imagination du lecteur qu'elle ne subjugue sa raison.

Mais on est pleinement d'accord avec les hardis auteurs, lorsque, pressentant l'opinion du public de l'avenir, ils affirment hautement que le paysage « est la victoire de l'art moderne », qu'il est « l'honneur de la peinture du XIXe siècle », non le paysage trop conventionnel, embelli et ennobli, des anciennes écoles, mais le paysage qui s'inspire directement de la nature, qui ne consulte qu'elle et la traduit avec une entière sincérité. « Seule l'école moderne a ouvert bravement les yeux, sans parti pris, résolue à ne se scandaliser de rien, à choisir, mais à ne pas corriger; elle s'est agenouillée dans l'herbe, elle s'est mouillée, déchirée et crottée. Elle a vérifié l'ombre, la lumière, le soleil et les branches. Son génie, elle se l'est fait à la façon de saint Thomas : elle a regardé et elle a vu. Et à cet art qui lui demandait tout, la nature qui s'était défendue et comme gardée de tant d'autres moins naïfs, la nature s'est toute donnée, et de cette communion sincère sont sortis nos chefs-d'œuvre, les toiles de Troyon, et de Dupré, et de Rousseau, et de Français, et de Diaz, et de tous ceux que nous oublions. »

Ne convient-il pas de louer sans réserve ce sentiment juste et exact de la vraie gloire de l'art français au milieu du XIXe siècle, cette divination en quelque sorte de l'arrêt motivé que devaient porter les générations futures? Sans doute après quarante ans écoulés, après tant d'expositions successives, surtout après cette revue triomphale qui a été faite du paysage contemporain au Champ-de-Mars en 1889, c'est un lieu commun que la glorification de nos grands interprètes de la nature. Mais dire cela en 1855, alors que les maîtres étaient encore contestés, que le goût public semblait tourné vers d'autres préférences, que les plus illustres salonniers hésitaient encore, indécis et flottants, quelques-uns hostiles; affirmer avec tout le prestige d'une langue enthousiaste et convaincue[1] la royauté encore mal affermie du paysage moderne, c'est là un rare exemple de clairvoyance et de justice.

A côté de ces réflexions générales se placent les appréciations individuelles qui révèlent une étude intime de chacun des maîtres, une puissance d'observation et d'analyse, un don inné de description détaillée et large à la fois, qu'aucun autre critique n'a possédé à un si haut degré. C'est surtout quand il s'agit d'un de leurs préférés que les Goncourt mettent en jeu toutes les qualités picturales de leur style, donnant, plus que la plume ne semblait le permettre, l'impression vivante de l'œuvre décrite. Le premier de ces préférés, que la mode capricieuse de nos jours semble délaisser injustement, mais qui reprendra sa place légitime sur les hauts sommets, celui que nos auteurs aiment de leur plus tendre amour, qu'ils admirent entre tous, c'est Decamps. Aussi comme ils ont peint ce peintre, comme ils l'étudient, le scrutent et le fouillent dans ses plus secrètes profondeurs; avec quel enthousiasme débordant de lyrisme ils chantent l'hosanna de sa gloire! Ils lui donnent libéralement tout

1. *Études d'art*, pages 177 à 180.

un chapitre où, en quelques-unes de leurs pages les plus étincelantes, ils présentent Decamps aux lecteurs avec des couleurs qui semblent avoir été dérobées à sa palette [1] : « Ce mur, ce mur blanchi et reblanchi de chaux vive, mangeant les yeux, usant le soleil, les pinceaux de Decamps le truellent ; ils le maçonnent, ils le crépissent ; le chiffon, le grattoir, le bouchon et le couteau à palette, ils appellent tous les aides de la pratique. Et soudain le mur, le mur lui-même est tout entier sur sa toile, calciné, lézardé, grenu, poreux, suant des micas, rougi par des esquilles de briques, émeraudé par d'humides suintées, les pieds roux de fumier, baveux d'immondices; un mur en personne naturelle, confessé tout entier, contant toute son histoire, toute sa vie de pluie et de soleil. — Et faut-il une ombre sur ce mur, une petite cernée d'outre-mer la fera lumineuse et transparente, comme il convient à une ombre faite sur un tel mur, par un tel soleil. Même l'ombre franche, l'ombre crue, l'ombre sous cette porte, elle sera l'ombre qui est; et des glacis, et des lavis, et des frottis, il sortira, non une nuit partielle, mais une défaillance de lumière noyée et ensevelie dans la poussière dorée du jour, sans que le maître ait sacrifié une arête, une solidité, une vigueur [2] ! »

Ce n'est plus là seulement une description curieusement fouillée, minutieusement exacte, en un style approprié au sujet même; c'est la parole écrite devenue peinture, la plume digne rivale du pinceau. Il ne suffit pointt pour traduire ainsi par des mots une œuvre peinte, d'être un merveilleux ouvrier de la phrase, il faut avoir manié l'outil dont on parle, en connaître les secrets, être du métier. Et de fait les Goncourt sont de si habiles aquarellistes et aqua-fortistes que telle ou telle des illustrations de leur voyage d'Italie semblent d'un héritier de Gabriel de Saint-Aubin.

Tout en réservant pour Decamps les traits les plus brillants et les plus délicats de leur pinceau magique, les Goncourt gardent encore pour quelques autres de leurs favoris de chatoyantes couleurs et des touches lumineuses. De ce nombre sont : Ziem, Daubigny, dont la *Moisson* est proclamée « chef-d'œuvre » ; Hervier, « le Decamps des ports de mer » ; Bonvin, qui leur remet en mémoire une jolie pensée de Montaigne sur les naïvetés et les grâces de la poésie populaire et purement naturelle ; Théodore Rousseau, « qui a poussé plus loin qu'aucun l'étude des plus délicates modifications du jour, et le rendu des plus difficiles jeux de lumière dans la verdure, par le matin, à midi, le soir, avant la pluie, après la pluie » ; Jules Dupré, dont le *Soleil couchant* est « un paysage ensoleillé comme une aquarelle de Bonington » ; Couture, sur lequel ils fondent des espérances que l'avenir a déçues ; Gavarni, auquel ils consacreront plus tard tout un livre et dont ils célèbrent déjà « les admirables dessins à dessous de fusain et de crayon rouge fixés et touchés par dessus d'aquarelle, de crayon lithographique, de gouache, de pastel ».

S'ils ne ménagent pas les exclamations enthousiastes à ceux qu'ils aiment, ils ont, à l'égard des autres, des libertés d'appréciation qui tranchent avec les éloges réglementaires des salonniers officiels. Avec ses grandes « machines militaires », Horace Vernet « tient le milieu entre un metteur en scène de cirque et un peintre » ; Meissonier, qu'ils discutent à fond, dont les souliers et les bas sont le triomphe, ne trouve « pour rendre la chair, la chair humaine, la chair animée,

1. *Études d'art*, pages 202-209.
2. *Études d'art*, pages 205-206.

qu'un pointillé de rouge, de jaune, de blanc et de bleu ». Et que d'autres ils sacrifient avec une franchise courageuse, à leurs convictions inflexibles!

Quant à Ingres, s'ils rendent pleine justice à son *Saint Symphorien*, « cette jeune et belle statue de la Résignation, calme dans la furie ambiante », s'ils lui reconnaissent les grandes qualités du dessinateur, ils jugent avec sévérité « sa peinture porcelainée..., la froideur des images muettes, des physionomies silencieuses..., la peine du travail, l'enluminure par teintes plates ». Delacroix même, avec lequel ils ont plus d'affinités naturelles, ne les conquiert pas entièrement; quoiqu'ils reconnaissent en lui « l'imagination de la peinture du XIXe siècle » et dans son *Dante et Virgile* « une des plus hautes compositions de notre époque », ils lui reprochent, outre une gesticulation incessante, « des couleurs crues trop entières et non rompues, des fonds chargés et durs, une gamme sourde, un papillotage brutal qui ne sont d'un grand et d'un heureux effet que dans les scènes de nuit, dans les tragédies aux flambeaux ».

Ces études, qui datent déjà de quarante ans, sont présentées aux lecteurs d'aujourd'hui par M. Roger Marx dans une préface où il explique, avec un rare bonheur d'expressions, comment les deux frères ont compris et goûté l'art du XIXe siècle. Laissant de côté leurs autres titres de gloire, il ne s'attache à extraire de leur œuvre entier que ce qui a trait à l'art contemporain. En un style qui semble s'inspirer de celui des deux frères, il caractérise, avec justesse et précision, cette « critique heureuse, prompte à l'enthousiasme, facile à la louange..., critique peu ménagère de son intérêt et de sa peine, inaccessible aux paresses, aux dédains des salonniers attitrés, jalouse de tout commenter par le détail, le bon et le passable, le tableau et la statue, le dessin et l'estampe, le pastel et jusqu'aux lavis des architectes! Critique généreuse qui ne se défendra pas d'embellir la peinture aimée, de lui prêter le prestige, l'illusion du beau langage, et qui versera les pierreries rutilantes d'une prose à la Gautier dans la description du *Coucher de soleil sur l'Amstel*, de Ziem! » M. Roger Marx insiste avec raison sur un des caractères les plus saillants de cette esthétique qui a horreur des sentiers battus: « Des révoltes, des audaces, des luttes contre les poncifs, il s'en rencontre à toute page! L'*inaccessibilité du beau* constitue la charte fondamentale. A la peinture, *vivification de la forme par la couleur*, la fonction spiritualiste est déniée, interdite. On montre l'inspiration religieuse épuisée, tarie; on sape les arbres *à tournure de confident;* on appelle à la découverte de la Seine, de la Marne et du Morin; on salue l'avènement du paysage; on célèbre ses poètes, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Charles Daubigny. »

De même, il montre dans les deux frères ce don de prescience, de prophétie presque, avec lequel ils annoncent les gloires futures qui étaient à peine alors des réputations naissantes : « A propos du *Jaguar dévorant un lièvre*, à propos de ce bronze, mis sans timidité en balance avec les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, Barye reçoit en 1852 l'octroi du rang suprême que lui assignera la postérité. »

Et que d'autres dont ils consacrent ou présagent la juste renommée, soit qu'ils vantent l'allure toute *prudhonienne* d'un portrait de Ricard, le début plein de promesses, tenues depuis lors, de l'*orfèvre-poète* Gustave Moreau, la *Batteuse de beurre* de Millet, du réalisme qui fait rêver; soit qu'ils notent, les premiers, l'influence de Jongkind sur le paysage ou qu'ils assignent à Carpeaux le plus haut rang parmi nos statuaires modernes, soit encore que le survivant des deux frères mette à leur

vraie place, à une des plus hautes, Félicien Rops, le sarcastique Forain, Degas, qui *a su le mieux attraper dans la copie* et *la vie moderne l'âme de cette vie*. Et, pour mieux faire comprendre ce qu'était dans la pensée des Goncourt la critique d'art ainsi affranchie et renouvelée, M. Roger cite fort à propos une jolie page de leurs mémoires :

« *Samedi* 20 *novembre* 1875. — Ce soir, en causant avec Jacquet, le peintre de la femme à la robe de velours rouge de cette année, j'étais plus que jamais confirmé dans l'idée qu'il n'y avait qu'une manière de faire un Salon, un Salon où l'homme de lettres confesserait le peintre, le forcerait à retrouver toute l'origine embryonnaire de son œuvre, lui ferait dire les circonstances dans lesquelles elle est née, les révolutions qu'elle a subies, lui arracherait, pour ainsi dire, la genèse psychologique de sa toile.

« Oui, pour une intelligence de l'art, il y aurait à faire un Salon tout nouveau, tout original, un Salon qui ne parlerait que de la vingtaine de tableaux marquants, — un Salon à faire une fois dans sa vie et à ne jamais plus recommencer. Et même, dans ce Salon, les curieuses notes qu'y apporterait l'anecdote racontant les choses représentées, ce que j'appellerai le « mobilier de la couleur... » [1]

Voyant avec raison dans ces quelques lignes une sorte de manifeste et le plan d'un Salon idéal, l'auteur de la préface conclut en ces termes :

« Ainsi s'énonce le programme d'une critique planant au-dessus des exigences du compte rendu, — d'une critique s'attaquant au Présent avec la divination de la Postérité, — d'une critique qui, loin de se restreindre à la définition des apparences et à la controverse plastique, veut remonter du visible à l'au-delà, de la main qui obéit au cerveau qui commande. Par le contraste des faciles procédés d'études employés en 1852 avec ceux-là qui requièrent l'exercice des plus complexes facultés, il peut être pris conscience de la tâche parcourue, du progrès incessant accompli par l'intellect depuis l'entrée dans les lettres jusqu'à l'instant qui vit se formuler le principe d'une critique affranchie, renouvelée, hautement philosophique. Conception de vaste envergure, légalement issue des préférences de méditation, d'analyse des Goncourt, et qui d'un Salon vient à faire un roman réel où se confondent en une seule et même étude l'Œuvre et l'Homme, l'Art et l'Artiste, l'Esthétique et la Psychologie. »

C. E.

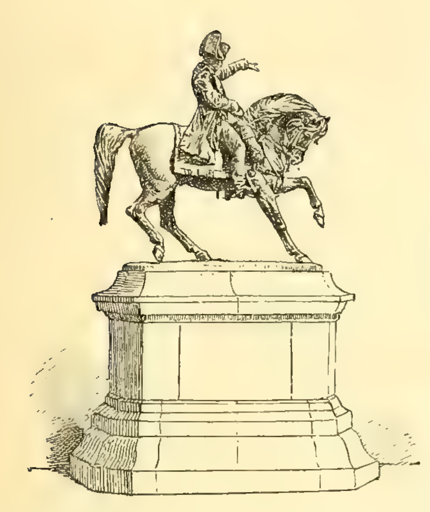
1. « Dans le tableau de Jacquet, continue M. Edmond de Goncourt, la robe de velours rouge venait d'une princesse russe, morte dans un misérable garni. Elle avait été achetée 15 francs par un confrère de Jacquet à un camarade de faction pendant le siège. Et cette robe, Jacquet la voyait tous les jours, et ce beau ton, qu'il *sentait sien*, lui faisait venir des idées de vol. Or, le propriétaire, un ami, était dans le moment en train de tourner au XVIIIe siècle. Un beau jour donc, Jacquet prenait dans son atelier un fauteuil aux pieds contournés, que son ami regardait du même œil que lui lorgnait la robe. Le troc accepté, il emportait la robe, et aussitôt en possession de la loque à la splendide couleur, il esquissait sur une vieille toile, en deux heures, son tableau. »

« Il n'y a que les choses que l'on enlève comme cela, dit-il, qui sont bonnes. »

Maintenant, dans la robe, la créature qu'il y avait mise était, selon son expression, une statuette de Saxe, très ébréchée, cassée en beaucoup d'endroits, une statuette à placer tout en haut sur une planche, de peur qu'un coup de plumeau ne la réduise en morceaux, une femme dont la cocasse morale, les fêlures psychiques, le ressoudage incomplet, avaient fait dans la pourpre le caractère de ce tableau. »

II

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]



La maison Hachette obtient un succès sans précédent avec son Almanach. Nous ne nous occuperons pas de cet opuscule, quoiqu'il soit admirablement compris, et c'est là la raison de son succès. Le public, s'il n'a pas toujours la juste appréciation des efforts que l'on fait pour lui donner satisfaction dans les grandes entreprises de librairie que suscitent l'art, la science ou même la littérature, a le parfait sentiment de ce qui est immédiatement utile et... pas cher.

Les grandes nouveautés à signaler dans cette librairie sont un ouvrage où notre regretté collaborateur Charles Bigot a groupé et résumé les parties essentielles et particulièrement intéressantes des mémoires laissés par quelques-uns de nos plus célèbres écrivains militaires. Les *Gloires et souvenirs militaires* vont de 1789 à 1870, commençant aux récits de Marceau pour finir à ceux du général Ducrot; il va sans dire que les mémoires si attrayants de Marbot, de Fezensac et de Ségur, entre autres, y sont largement mis à contribution. Charles Bigot a fait, avec le talent d'exposition qu'on lui connaît, un excellent amalgame de ces documents suggestifs.

La Marine française [2] de M. Maurice Loir nous semble avoir une portée plus grande, si l'on tient compte de la difficulté de la tâche que l'auteur avait à accomplir. M. Loir, d'ailleurs, est de la partie, ce qui a une grande importance dès qu'il s'agit d'un sujet spécial. Lieutenant de vaisseau distingué, il manie la plume avec une aisance qui n'a pas lieu de surprendre, car on la rencontre fréquemment chez les officiers de la marine. D'autre part, nous ne devons pas nous étonner que le sujet soit exposé avec une entière compétence. Il n'en a pas moins fallu un grand effort d'érudition pour mettre sur pied cette histoire de la marine française. Si les documents ne manquent pas, personne ne s'était trouvé encore pour les grouper, les rattacher l'un à l'autre et les exposer dans l'ordre chronologique.

1. *Gloires et souvenirs militaires*, un volume grand in-8°, illustré de gravures en noir et en couleurs; broché : 15 francs.

2. *La Marine française*, 1 vol. grand in-8°, illustré de 250 gravures dans le texte, en noir ou en deux teintes, et de 36 planches hors texte imprimées en deux couleurs; broché : 25 francs.

Dans un court chapitre de début, M. Loir raconte ce qu'était la marine avant Louis XIII; on prenait les navires de toutes sortes du commerce et ceux qui les montaient, et on armait en guerre; l'expédition terminée, chacun retournait à ses affaires. Richelieu, stimulé par les difficultés du siège de la Rochelle, crée les arsenaux, règlemente l'armement, établit l'inscription maritime : c'est le véritable créateur de notre flotte de guerre. Sous Colbert, la marine française est dans toute la splendeur de son développement et de sa gloire : c'est l'époque des grands capitaines, les Duquesne, les Tourville, les d'Estrées, les Forbin, et des luttes homériques contre l'Anglais et le Hollandais. Mais l'héroïsme ne conjure pas toujours la défaite; on fait entrer en ligne les corsaires, ces francs-tireurs de la marine : Jean Bart, Duguay-Trouin, Ducasse se couvrent de gloire. Au XVIII[e] siècle, notre puissance maritime décline rapidement; après le désastre de Quiberon, il se trouva un ministre de la Marine pour proposer la vente à l'encan de toutes nos ressources navales. L'esprit de caste prend le dessus; les hauts grades sont réservés à des gentilshommes qui n'avaient jamais mis le pied sur un vaisseau...

D'étape en étape, M. Maurice Loir nous conduit à l'étude de la flotte moderne, à laquelle sont consacrés près des deux tiers de son ouvrage. Il écrit à ce propos une monographie qu'on ne saurait désirer plus complète : ce sera le grand attrait de son volume et la raison principale de son succès, car la marine est très populaire en France et l'on est très curieux de tout ce qui la concerne.

Les beaux dessins dont MM. Couturier et Montenard, qui connaissent si bien les hommes et les choses de la mer, ont illustré à profusion cet ouvrage en décuplent l'intérêt, et la mise en œuvre est tout à fait digne de la maison Hachette.

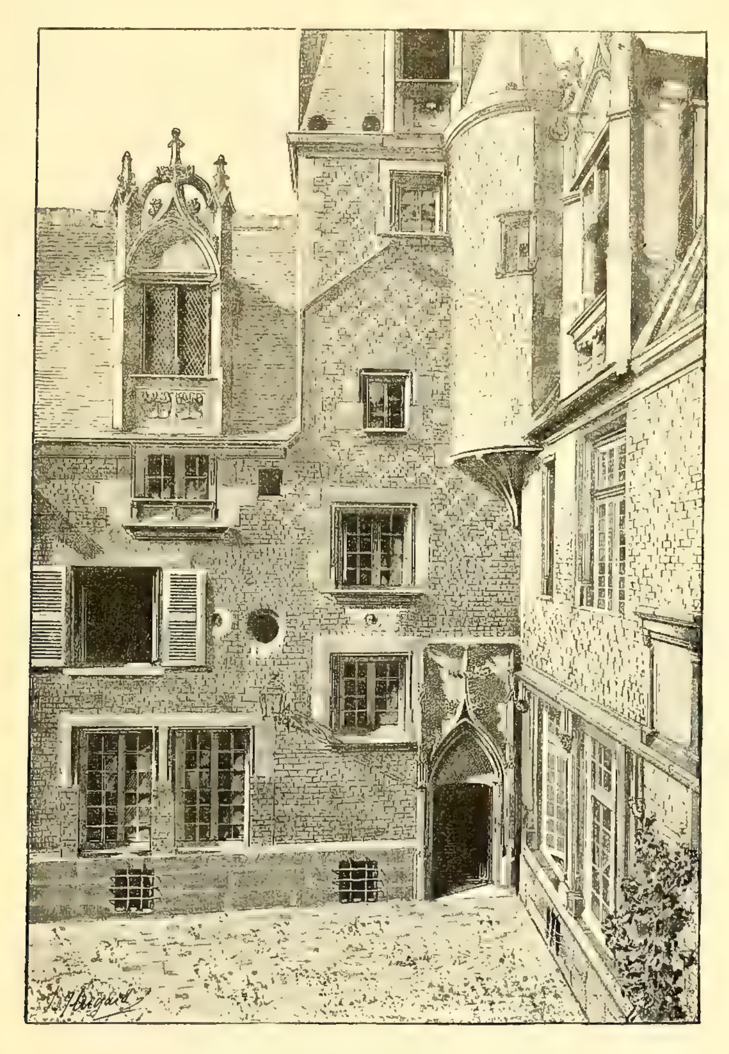
Cette librairie offre, en outre, au public, sa production annuelle de grands ouvrages d'art, de science et de voyages. Nous avons le tome XIX et dernier de l'œuvre de Reclus, la *Nouvelle Géographie universelle* [1], consacré à l'Amazonie et à la Plata (Amérique du Sud). Ainsi se trouve menée à bien et conclue une des plus gigantesques entreprises qu'un écrivain et une maison de librairie aient jamais abordée. Ce sera l'éternel honneur de MM. Elisée Reclus et Hachette d'avoir élevé ce monument à la géographie chez un peuple où cette science passe pour ne pas être en faveur.

MM. Perrot et Chipiez sont également infatigables; ils nous donnent cette année le 3[e] volume de leur *Histoire de l'art dans l'antiquité;* il y est traité de la *Grèce primitive*, de l'*Art mycénien* [2]. Le sujet n'est rien moins que classique, car il a été fondé de toutes pièces par l'érudition moderne et les trouvailles de chercheurs heureux. La découverte de nombreux monuments, le déchiffrement des vieilles écritures et l'étude des inscriptions ont amené ce résultat inattendu d'établir l'état civil de l'*Art grec* et les liens de famille qui le rattachent à l'Orient, tout voisin. Ce volume, sur lequel nous ne prétendons pas porter un jugement en quelques lignes, sera suivi de deux autres consacrés à la Grèce des grands siècles et de la décadence.

1. *Nouvelle Géographie universelle*, tome XIX et dernier ; 4 cartes en couleurs, 170 cartes dans le texte et 70 gravures sur bois. 1 vol. in-8° jésus ; broché : 25 francs.

2. *La Grèce primitive. — L'art mycénien :* 1 volume grand in-8° jésus contenant 12 planches en noir, 8 planches en couleurs et 40 gravures intercalées dans le texte, broché : 30 francs.

Terminons cette note bibliographique en recommandant, parmi les livres d'étrennes de la maison Hachette, l'année du *Tour du Monde* et du *Journal de la Jeunesse,* et toute une série d'intéressants volumes : *La terre à vol d'oiseau,* par Oné-



COUR INTÉRIEURE DE L'HOTEL CUJAS, A BOURGES.

(« France artistique et monumentale ».)

sime Reclus; *Chez nos Indiens,* par H. Coudreau; *A travers l'Arménie russe,* par Mme Chantre, et enfin un *Essai sur l'histoire du théâtre* [1], agréable et savante étude de notre collaborateur, M. Germain Bapst.

1. *Essai sur l'histoire du théâtre,* 1 volume grand in-8° contenant 80 gravures ; broché: 30 francs.

LIBRAIRIE ILLUSTRÉE, 8, RUE SAINT-JOSEPH

La Société de l'art français vient de faire paraître le troisième volume de *La France artistique et monumentale*[1].

Nous avons déjà parlé de ce bel ouvrage et constaté l'accueil favorable que lui a fait le public des bibliophiles et des amateurs d'art. Publié sous la direction de M. Henry Havard, il porte l'empreinte de l'esprit pratique, du savoir et du goût de notre éminent collaborateur. Chacune des monographies qui le composent a bien la mesure qui convient au sujet et ne dit que ce qu'elle doit dire : exactement renseignée, quant au fond, elle ne fait pas étalage de l'érudition mise à son service.

On a condensé dans cette publication la substance des mémoires et des études que les architectes et les archéologues ont consacrés aux monuments dont il est question; c'est tout profit pour le curieux. De très belles illustrations dans le texte et des héliogravures tirées à part sont à la fois le commentaire éloquent et la justification des appréciations des écrivains.

M. Henry Havard se proposait d'établir une œuvre de haute vulgarisation, donnant une idée complète des richesses d'art monumental qui couvrent le sol de notre pays; il a complètement réussi.

Voici la table des chapitres de ce volume, avec les noms de leurs rédacteurs : le *Château de Blois*, par M. Léon Palustre; le *Palais de l'Institut*, par M. Henri Delaborde; le *Château de Maintenon*, par M. Philippe Gille; la *Cathédrale de Lyon*, par M. Georges Guigue; l'*Hôtel Soubise*, par M. Jules Guiffrey; les *Monuments civils de Bourges*, par M. Louis Gonse; la *Ville et les Remparts d'Aigues-Mortes*, par M. Henry Havard; le *Palais des Thermes et l'Hôtel de Cluny*, par M. A. Darcel.

Encouragé par le succès de son livre sur l'*Empire*, M. Henri Bouchot vient de consacrer une étude de même esprit et de même taille à la *Restauration*[2]. Le but de l'écrivain est, on le sait, d'écrire une histoire du luxe français. Peut-être eût-il dû reculer un peu son point de départ; en poussant jusqu'au XVIIIe siècle, il se fût trouvé en pleine floraison de ce luxe et nous eût fait assister au rayonnement de sa gloire sur l'Europe entière, mais il n'a pas voulu glaner sur des terrains où tant d'autres ont fait depuis longtemps de plantureuses récoltes. L'Empire et la Restauration s'offraient à lui comme des terres vierges, à peine explorées; il s'en est emparé, et c'est merveille de voir ce que l'étendue et la variété de son savoir et l'ingéniosité de son esprit lui ont permis de tirer de ces époques ingrates.

Est-il besoin de le dire, à travers les chiffons et les falbalas, M. Henri Bouchot voit une quantité de choses d'un plus haut intérêt. Ce luxe dont il se fait l'historiographe n'est qu'un prétexte à étudier par le menu la femme française, son influence dans la société d'alors, le rôle qu'elle a joué dans les événements grands et petits. Pour dire en un mot, toute l'époque y passe et le spectacle n'en est que plus amusant, entrevu au milieu de cet aimable décor.

C'est donc la femme que nous voyons dès l'abord, dans la mise en scène du pre-

1. La *France artistique et monumentale*. Tome troisième, 1 vol. grand in-8° de 210 pages. Prix, broché : 25 francs.

2. *Le Luxe français. — La Restauration*, 1 vol. grand in-8°; broché : 40 francs.

mier acte. Stendhal l'a dit dans ses mémoires inédits : « Sans le ton de Napoléon avec les femmes, on eût vu bien moins de mouchoirs blancs à la rentrée des Bourbons. » Le fait est que jamais héros tombé ne fut plus impitoyablement « lâché ». Les femmes, même celles de la cour, avaient toujours estimé qu'il manquait de « monde » :



TYPE D'OFFICIER DE L'ARMÉE ROYALE, DESSIN D'EUG. DEVÉRIA (1826).

(« La Restauration ».)

il n'en faut pas davantage pour s'attirer tous leurs mépris. Les alliés y gagnèrent cette abondance de sourires dont le patriotisme des historiens s'est justement offensé. M. Henri Bouchot, plus moderne et d'ailleurs jugeant les événements avec le calme que donne la reculée, se contente de sourire. Leroy, le costumier de la haute société, accommode ses clientes à la royale et tout est dit : on ne parvient pas d'ailleurs à les défaire de ces vilaines modes de l'Empire. C'est tout au plus si

quelques-unes, parmi les mieux qualifiées, s'efforcent d'en aviver le ridicule par certaines adjonctions surannées, inoffensive protestation contre les Immortels Principes. Au dîner du sacre de Charles X, à Reims, les gentilshommes sont encore vêtus et empanachés à la mode de David.

La duchesse de Berry apporte un peu de grâce et de jeunesse dans ce milieu attardé; elle s'intéresse aux arts et, dans la mode, inaugure la période romantique. Voici venir les manches à gigot et les fraises tuyautées; dans les bals costumés on voit reparaître les pourpoints d'Henri II et les corsages de Catherine de Médicis; le Dépôt des Estampes du roi est assiégé par les belles visiteuses. Bientôt, remontant encore le cours du temps, la mode va s'emparer du bric-à-brac d'un pseudo-moyen âge.

Nous ne suivrons pas M. Henri Bouchot dans sa curieuse étude de l'esthétique de la parure de 1815 à 1830; il y aura plus d'intérêt pour le lecteur de recourir directement à son excellent ouvrage; nous nous bornerons à dire que, dans ce sujet en apparence futile, l'esprit et l'érudition de l'auteur ont répandu à profusion les enseignements graves : son livre renferme d'excellentes pages d'histoire; peu nous importe qu'elles aient été écrites chez la modiste. L'illustration, ai-je besoin de le dire, ne laisse rien à désirer; M. Bouchot tient à sa disposition une mine inépuisable de documents, le cabinet des Estampes, il y a largement puisé, sans compter les trouvailles intéressantes qu'il a faites dans les autres collections publiques ou chez des particuliers; l'héliogravure aidant, son livre est orné d'innombrables figures en fac-similé où revit le monde si étrangement pittoresque qu'il fait défiler sous nos yeux.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1893.

I. — ARCHÉOLOGIE

Les Antiquités du Donon; par le docteur O. Bechstein. Traduit de l'allemand par Fernand Baldensperger, agrégé de l'Université. In-8°, Saint-Dié, imp. Humbert.

Extrait du Bulletin de la Société philomathique vosgienne (année 1892-1893).

L'Archéologie religieuse en Franche-Comté (Mémoire présenté au troisième congrès provincial de la Société bibliographique, à Besançon); par M. l'abbé Elie Perrin, directeur au grand séminaire, membre de la Société nationale des Antiquaires de France. In-8°, Besançon, impr. Jacquin.

Le Carrelage de l'église abbatiale des Châtelliers (Deux-Sèvres) au moyen âge et à la Renaissance; par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, Poitiers, impr. Blais, Roy et Cie.

Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 15, année 1892).

Le Cimetière gallo-romain, mérovingien et carlovingien de la Courtine, à Limoges; Boîte en verre dans une sépulture gallo-romaine trouvée à Limoges; par Paul Ducourtieux. In-8° et planches. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux.

Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin (t. 40).

Le Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques de Moscou en 1882; par le baron de Baye, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris, lib. Nilsson.

Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France (t. 53).

Découverte de trois sépultures dans a cathédrale d'Evreux; par l'abbé Guéry. In-8° avec fig. et planches. Evreux, impr. Hérissey.

Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure.

Deux fragments d'étude sur les vitraux de Vézelise (XVIe siècle); par Léon Germain, secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, Nancy, impr. Crépin-Leblond; libr. Sidot frères.

Extrait du Journal de la Société d'archéologie lorraine (mai et juin 1893).

Étude historique et archéologique sur Cô-Loa, capitale de l'ancien royaume de Au-Lac (réunion de Thuc et de Van-Lang). Mission G. Dumoutier en Annam et au Tonkin. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Extrait des Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires (t. 3, 1892).

Exploration archéologique au tombeau de Juba II, dit tombeau de la Chrétienne. Guide du touriste, accompagné de vues et d'un plan du mausolée (intérieur et extérieur); par Albert Caise, membre de la Société des gens de lettres. In-8°, Blidah, impr. Mauguin.

Fouilles et découvertes récentes de coffres de pierre à Quiberon; par le doct. G. de Closmadeuc, président de la Société polymathique. In-8° et planche. Vannes, impr. Galles.

Extrait du Bulletin de la Société polymathique du Morbihan (2e semestre 1892).

La Grande verrière du XIIIe siècle et autres vitraux anciens de la cathédrale de Dol; par Charles Robert, prêtre de l'Oratoire de Rennes. In-8°, avec 2 chromolithographies. Rennes, impr. Simon et Cie.

Extrait des Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine (t. 22, 1893).

Guide archéologique pour les excursions du congrès de 1893; par Henri Macqueron, secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8°, Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, libr. Picard.

Bulletin monumental (6e série, t. 8.)

Mélanges d'archéologie lorraine; par F. Mazerolle. N° 1. In-8°, Nancy, impr. et libr. Crépin-Leblond.

Extrait du Journal de la Société d'archéologie lorraine (avril 1893).

La Mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. I, la Technique. II, la Mosaïque dans les catacombes; par Eugène Müntz. In-8°, 90 pages avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France (t. 52).

La Mosaïque du sacrifice d'Abraham au musée de Reims (XIIe siècle); par M. Jadart. In-8°, 3 p. et planche. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (n° 3, 1892).

Notes sur quelques lécythes blancs d'Erétrie; par le vicomte de Caix de Saint-Aymour, associé correspondant national de la Société des Antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 53).

Notice sur l'épitaphe de Phelippin de Fains (1363); par M. Maxe-Werly. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie, Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, 1892.

Les Nouvelles Mosaïques de la crypte de Saint-Pothin, à l'Antiquaille; par J. Condamin, chanoine honoraire de Lyon. In-8°, avec grav. Lyon, impr. et lib. Vitte.

Les Plaques ajourées carolingiennes, au type du dragon tourmentant le damné; par M. J. Pilloy. In-8°, 10 p. avec figures. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques.

Les Plaques de foyer, lecture faite à la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, le 2 novembre 1892, par M. le baron de Rivières, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8°, Montauban, impr. Forestié.

Extrait du Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne.

Pulligny. Étude historique et archéologique; par l'abbé Eug. Martin, docteur ès lettres. In-8° et grav. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait en partie des Mémoires de la Société d'archéologie lorraine (1893).

Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur une mission archéologique en Portugal et dans le sud de l'Espagne; par M. Alexandre Boutroue. In-8° et planches. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Rapport fait au nom de la commission des antiquités de la France, sur les ouvrages présentés au concours de l'année 1893 de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, par M. Auguste Longnon. In-4°. Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.

Rapport sur le congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques de Moscou; par le baron de Baye, délégué du ministère de l'Instruction publique. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Nilsson.

Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891); par M. Arthur Engel. In-8°, planches. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait des Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires (t. 3, 1892).

Les Reliquaires de l'église de Murtin (Ardennes); par MM. H. Jadart et L. Demaison, membres de la Société française d'archéologie. In-8° et planches. Caen, Delesques.

Extrait du Bulletin monumental (57e volume, 1892).

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité classique (janvier-février); par R. Cagnat. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Revue archéologique.

Les Ruines de l'art en Grèce. Première partie : le Temple de Delphes en Phocide; par Lucien Pascal, statuaire, professeur de dessin au lycée de Nice. 1re édition. In-8°, avec grav. Nice, impr. Gauthier.

La Sépulture de Peiresc dans l'église Sainte-Madeleine d'Aix. Notes et Recherches recueillies par Me de Duranti La Calade. In-8° et grav. Aix, impr. et libr. Makaire.

Documents sur l'histoire de Provence (fascicules 9 et 10).

Travaux archéologiques dans le département de la Côte-d'Or; par le baron A. d'Avout. In-8°. Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, libr. Picard.

Bulletin monumental (6e série, t. 7).

Un triptyque en émail peint en grisaille par Martin Didier, au musée civique de Bologne; par Louis Bourdery, peintre émailleur. In-8° et grav. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux.

Tiré à 100 exemplaires.

Le Tumulus de Fère-en-Tardenois. Rapport de M. Ed. Vielle. In-8° et planches. Château-Thierry, impr. de l'Echo républicain de l'Aisne.

Société archéologique de Château-Thierry.

Une basilique funéraire à Tipaza; par M. l'abbé Saint-Gérand. In-8° et planches. Angers, Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (n° 3, 1892).

Une description de Reims au XIIe siècle; par M. L. Demaison. In-8°, 19 pages. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (n° 3, 1892).

Le Vase d'argent de Gundestrup (Jutland); par A. Bertrand. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la Revue archéologique.

La Vieille France. Texte, dessins et lithographies par A. Robida. « Provence. » In-4°, Paris, Libr. illustrée.

Vestiges de l'art roman en Lyonnais; par M. F. Thiollier. In-8°, avec figures et planches. Angers, impr. Burdin et Cie, Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques.

Le Vitrail de la chapelle de la Vierge (église du Pré, au Mans); par Jules Chappie. In-8°, Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin.

Papier vergé.

Vitraux du chœur de la cathédrale d'Evreux. In-4°, 34 pages et 13 planches. Evreux, impr. Hérissey; à la Société des amis des arts du département de l'Eure.

Titre rouge et noir. Papier vélin. Tiré à 200 exemplaires numérotés.

Archaeologicky vyzkum ve středních Čechách Ktery r. 1889-1892 společnou prací podnikli Jan Hellich,... Dr. J. L. Pic,... Václav Pozarecky,... a Jan Wanek. In-4°, V. Praze, tiskem J. Otty.

Die Ausgrabungen zu Aquincum 1879-1891, beschrieben von Dr Valentin Kuszinszky. In-8°, Budapest, Kilian.

Caporale. Ricerche archeologiche della diocesi di Acerra. In-8°, Napoli, Jovene.

La Collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicatif de W. Fröhner. In-4°, Munich, Verlagsanstalt für Kunst.

Etruskische Spiegel. Von Ed. Gerhard. In-fol., Berlin, Reimer.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Von Paul Clemen. In-8°, Düsseldorf, Schwann.

Die nordische Herkunft der Trojasage bezeugt durch den Krug von Tagliatella, eine dritthalbtausendjährige Urkunde. Nachtrag zu den Trojaburgen Nordeuropas von Dr. Ernst Krause (Carus Sterne). In-8°, Glogau, C. Flemming.

Vor-und frühgeschichtliche Alterthümer der Provinz Hannover von... J. H. Müller, ... herausgegeben von J. Reimers. In-4°, Hannover, Schulze.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Angoulême : histoire, institutions et monuments; par A. F. Lièvre, correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques In-8°, avec gravures et plan, libr. Coquemard.

L'Art arabe; par Alb. Gayet. In-8°, 317 pages avec grav. Paris, impr. et libr. May et Motteroz.

Le Beau dans la nature; par l'abbé Gaborit, archiprêtre de la cathédrale de Nantes. 3e édition, revue avec soin et illustrée de 20 grav. hors texte. In-8°, XXV-285 pages. Paris, libr. Bloud et Barral.

Le Beau dans les arts; par l'abbé Gaborit, archiprêtre de la cathédrale de Nantes. 3e édition, revue avec soin et illustrée de 40 grav. hors texte. In-8°, Paris, Bloud et Barral.

La Chapelle et les Chanoines de Saint-Laurent dans le palais archiépiscopal de Sens; par l'abbé E. Chartraire, vicaire de la Métropole. In-8°, Sens, imp. Duchemin.

Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Sens.

Les Chefs-d'œuvre de l'art moderne, son passé, son présent, son avenir. Revue illustrée; par A. Pellissier. In-8°, Paris, imprim. Dumoulin et Cie; lib. Laurens.

Dais d'autel de Sérifontaine (Oise); par M. l'abbé Marsaux, associé correspondant des Antiquaires de France. In-8° et grav. Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du Bulletin monumental (57e volume, 1892).

État des études historiques et archéologiques dans le département de la Corrèze; par M. René Fage, inspecteur de la Société française d'archéologie pour la Haute-Vienne. Mémoire lu dans la séance d'ouverture du congrès de Brive, le 17 juin 1890. In-8°, Caen. impr. et libr. Delesques.

Extrait du Compte rendu du 57e congrès archéologique de France, tenu en 1890 à Brive.

Étude historique et archéologique sur Hoa-Lu, première capitale de l'Annam indépendant, dynasties Dinh et Lê (antérieure), 968 à 1010 de notre ère; par M. G. Dumoutier. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait du Bulletin de géographie historique et descriptive (n° 1, 1893).

Études de littérature et d'art; par Gustave Larroumet, membre de l'Institut. In-16°, 381 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cie.

Inscriptions françaises et latines placées sur les murs et les poutres du cloître des Capucins, actuellement le lycée d'Évreux; par l'abbé Guéry, aumônier du lycée

In-8°, avec fig. et planche. Évreux, imp. Hérissey.

Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure.

Journal d'Eugène Delacroix. Précédé d'une étude sur le maître par MM. Paul Flat. Notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot. Portraits et fac-similé. 2 vol. In-8°, Paris, imp. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

Liste des membres de la section d'archéologie, des membres non résidants du comité, des correspondants honoraires et des correspondants du ministère pour les travaux historiques. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique (no 1, 1893).

Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution, d'après des notes prises à Madrid à l'exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb, et complétees à la Biblioteca nacional et à la bibliothèque de l'Escurial; par Paul Durrieu, conservateur-adjoint au Musée du Louvre. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartres (t. 54, 1893).

Le Mercure de Sanxay, discours prononcé par M. J.-A. Hild. In-8°, Poitiers, imp. Roy et Cie.

Extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest (1er trimestre 1893).

Note sur un triptyque en émail peint de Limoges conservé au Musée historique d'Orléans; par M. Louis Bourdery. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (no 3, 1892).

Nouvelle hypothèse sur le rôle de l'hipposandale; Sépultures gallo-romaines et wisigothes à Saint-Clément, près Sommières (Gard); par A. Lombard-Dumas. In-8°, avec gravures. Nîmes, imp. Chastanier.

Extrait des Mémoires de l'Académie de Nîmes (1892).

Philosophie de l'art; par H. Taine, de l'Académie française. 6e édition. 2 vol. In-16, Paris, lib. Hachette et Cie.

Rapport sur les musées d'Allemagne et d'Autriche, présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par M. Adrien Blanchet, sous-bibliothécaire au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait des Nouvelles Archives des missions scientifiques (t. 2, 1892).

Recherches historiques, géographiques et archéologiques sur Wissant (Pas-de-Calais); par M. Th. Fachon, ex-instituteur primaire. Avec une préface par M. le professeur H. Leloir. In-8°, avec figures. Lille, imp. Danel.

Extrait du Bulletin de la Société de géographie de Lille (mars 1893).

De la Renaissance dans l'art monumental en France; par Noël Lavergne, artiste peintre-verrier. In-8°, Paris, impr. Mersch.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité classique (mars-juin); par R. Cagnat. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Extrait de la Revue archéologique.

Russie (la) géographique, ethnologique, historique, administrative, économique, religieuse, littéraire, artistique, scientifique, pittoresque, etc.; par MM. L. Delavaud, Girard de Rialle, Ch. Rabot, etc. 2e édition. In-8°, 495 pages avec grav. Paris, imp. et lib. Larousse.

Vieux châteaux et Vieilles abbayes de Savoie; par Adolphe Belly, membre de la Société florimontane d'Annecy. In-8° à 2 col., Annecy, impr. Hérisson et Cie.

Das Geschöll der von Müllenheim und Zorn, 1332 .. von Hermann. Freiherr von Müllenheim von Rechberg. In-4°. Strasburg, Mündel.

Griechische Kunstgeschichte, von Heinrich Brunn. I. Die Anfänge und die älteste décorative Kunst. In-8° München.

Schillers Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung, von Karl Gneisse. In-8°, Berlin, Weidmann.

Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn... herausgegeben von Albert Ilg. Mit. 102 Originalzeichnungen. In-8°, Wien, Tempsky.

30 Jahre Künstterleben, von Heinrich Ehrlich. In-8°, Berlin, Steinitz.

Μανουὴλ Ι. Γεδέων Ἔγγραφοι λίθοι καὶ κεράμια... Ἐν Κωνσταντινουπόλει, O. Keil, 1892, in-8°.

Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der classischen Meister, von H. Ludwig. 2te... verbesserte Auflage. In-8°, Leipzig, Engelmann.

Le Moyen Age; architecture, peinture, sculpture. Notice par L. Roger-Milès. In-8°, Paris, Roman.

Antike Portraits. Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajjûm untersucht und gewürdigt, von Georg Ebers. In-8°, Leipzig, W. Engelmann.

Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rothfigurigen stiles. . herausgegeben, von Paul Hartwig. In-4°, Stuttgart, Spemann.

The Night of the Gods, an inquiry in to cosmic et cosmogonic mythology and symbolism by John O'Neill. In-8°, London, Quaritch.

Une théorie du beau; par Henri Rolin. In-8°, Bruxelles, Lamertin.

Études rubéniennes; par Max Rooses. In-8°, Bruxelles, Hayez.

La Maison de Rubens, par Max Rooses, In-8°, Bruxelles.

Extrait du Bulletin de l'Académie d'archéologie.

Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. Von Arnold Breymann. In-8°, Wolfenbüttel, Zwissler.

I. Malereien der Coemeterien, sarkophagreliefs, gleichzeitige Producte des Klein-Kunst.
II. Die ältesten Buchillustrationen.

P. F. Covoni. Don Antonio de Medicis al casino di San-Marco. In-8°, Firenze, tip. cooperativa.

Studi storici sul contado di savoia e marchesato in Italia, per C. Alberto di Gerbaix Sonnaz. In-8°, Torino, L. Roux, 1893.

Cronache della commemorazione del IV° centenario Colombiano. In-4°, Genova, frat. Armanino.

La Prima reggia di Cosimo I de' Medici nel palazzo gia della signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553..., da Cosimo Conti. In-8°, Firenze, G. Pellas.

Badische Fürstenbildnisse, von Hans Müller. Karlsruhe, C. T. Groos, 2 vol. in-fol.

Die Frauenkirche zu Dresden Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bährs frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers von Jean Louis Sponsel. In-8°, Dresden, w. Baench.

Ornamentale und Kunstgewerbliche Sammelmappe. Spitzen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig. Ausgewählt von Melchior zur Strassen. In-fol., Leipzig, Hiersemann.

25 Lichtdruck-Tafeln mit 178 Mustern.

Das Stiersymbol des Dionysos. Von Andreas Wilhelm Curtius. In-8°, Köln, Bachem.

Voy.: Programm des Königlichen Kaiser Wilhelm-Gymnasiums zu Köln, XXIV, Schuljahr.

III. — PEINTURE

Musées. — Expositions.

Catalogue de l'exposition des œuvres de Claudius Popelin, au palais de l'Industrie. Introduction par Gustave Larroumet, de l'Institut. In-8°, Paris, imp. Warmont.

Union centrale des arts décoratifs.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins et pastels exposés au château national de Saint-Germain-en-Laye le 27 juillet 1893. In-18 jésus, Saint-Germain, imp. et lib. Krastz; au château de Saint-Germain.

Catalogue officiel de l'exposition des beaux-arts de la ville d'Angoulême. In-12, Angoulême, libr. Coquemart.

Musée de Constantine; par Georges Doublet, ancien membre de l'École d'Athènes, et Paul Gauckler. In-4°, Paris, lib. Leroux.

Titre rouge et noir. Musées et Collections archéologiques de l'Algérie, publiés par ordre de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous la direction de M. R. de La Blanchère.

Le Musée national du Louvre; par Georges Lafenestre, de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et Eugène Richtenberger. In-16, XVI-379 p. et 100 reproductions photographiques. Paris, librairie May et Motteroz.

National (the) Museum of Versailles illustrated Guide. In-16, 94 pages et grav. Versailles, imprim. Cerf et Cie; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun.

Notice des peintures, dessins, sculptures, antiquités et curiosités exposés dans le Musée de Chartres. 4e édition. In-16, Chartres, imp. Garnier.

Le Nu au Salon de 1892; le Nu au Salon de 1893 (Champ-de-Mars); par Armand Silvestre. 2 vol. In-8°. 1892, VIII-128 p. et 32 phototypies par les procédés d'E. Bernard et Cie; 1893, VIII-128 p. et 32 phototypies par les procédés d'E. Bernard et Cie. Paris, impr. et libr. Bernard et Cie, id. pour les Champs-Elysées. — Même librairie.

Peintres de genre contemporains. Recueil de 100 reproductions de tableaux de maîtres, publié en deux fascicules. Paris, imprim. Moreau, lib. de l'Art.

La Peinture espagnole, par Paul Lefort. In-8°, 304 p. avec grav. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

Recueil de peintures et sculptures héraldiques. Kernescop, Kermaria, Bringelo, Tressignaux, Beauport, Kerpradec, Kergust, Chapelle de Menez-Bré; par P. Chardin. In-8° avec gravures. Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du Bulletin monumental (57e volume, 1892).

Salon de 1893. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure Goupil et Cie et une planche en couleurs. Texte par Gaston Jollivet. In-4°, Paris, Boussod, Valadon et Cie. imp.-édit.

Voy. aussi un ouvrage du même titre publié par la librairie Baschet.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Von Ernst Berger. In-8°, München, Buchholz.

Catalogue du Musée Plantin-Moretus; par Max Rooses. 4e édition. In-8°, Anvers, Buschmann.

Deux tableaux de Rubens altérés; par Max Rooses. In-8°, Bruxelles, Hayez.

Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. Von Rich Muther. In-4°, München, Hirth.

Illustrirter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen. In-8°, München, Haufstaengl.

Königliche Museen zu Berlin. Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im kgl. Kunstgewerbe Museum zu Berlin. In-fol., Berlin, Wasmutt.

Die schwezeirische Malerei im xvi. Jahrhundert diesseits der Alpen... Von Dr. Berthold Haendcke. In-8°, Aarau, Sauerländer.

Thorvaldsens Musaeums historie fortalt... af Chr. Bruun og L. P. Fenger. In-4°, Kjobenhavn, Philipsen.

IV. — SCULPTURE

Discours prononcés à l'inauguration de la statue de François Arago, à Paris, le 11 juin 1893, par MM. Tisserand, Mouchez, Muzet, Huet, Cornu. F. de Mahy, Poincarré. In-4°, Paris, imp. Chamerot et Renouard.

Quelques mots sur la statuaire grecque, à propos des marbres d'Egine; par M. le comte Léopold de Gironde. In-8° et gravures, Montauban, imp. Forestié.

Extrait du Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne.

Notice populaire sur la statue de Notre-Dame-de-l'Assomption vénérée dans l'église de Bavay; par un Bavaisien. In 12, Lille, Bavay, lib. Mme Dessenis.

Ecole du Louvre. 1892-1893. Cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Les Origines de l'art gothique (premiers temps romans), leçon d'ouverture par Louis Courajod. In-8°. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin des musées (novembre-décembre 1892).

Une statue crétoise archaïque, par André Joubin. In-8°, 12 pages et 2 planches. Paris, librairie Leroux.

Revue archéologique.

Inauguration de la statue de Théophraste Renaudot Ses principales œuvres. La Gazette jusqu'en 1893. In-8°, 71 p. avec grav. Paris, impr. de la Gazette de France.

Les Chefs-d'œuvre de l'art au xixe siècle. La Sculpture et la Gravure au xixe siècle; par Louis Gonse. In-4°, 172 pages avec grav., dont 20 hors texte. Paris, Libr. illustrée.

Catalogue des marbres antiques et des objets d'art formant le Musée du Pavillon de l'Horloge à la villa Borghese, à Rome, provenant de l'héritage des princes Borghese et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des armes appartenant à M. le comte Grégoire Stroganoff et à M. le comte Prosper d'Epinay. In-4°, Rome, Impr. romana.

V. — ARCHITECTURE

Premier Livre d'or du Salon d'architecture; par Charles Normand. In-f°, Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, 98, rue de Miromesnil.

Second album de l'Ami des monuments et des arts.

De la Décoration appliquée aux édifices; par Eug.-Em. Viollet-le-Duc. 3e édition. In-4° avec grav. Paris, impr. Moreau et Cie; librairie Pierson.

Bibliothèque internationale de l'Art.

La Basilique primatiale de Saint-Trophime d'Arles; par M. l'abbé Bernard, archiprêtre d'Arles. I : la Basilique primitive. In-8°, Aix, impr. Nicot.

Un Monument inconnu élevé à Jeanne d'Arc par la ville d'Orléans; par L. Jarry, correspondant du ministère de l'Instruction publique. In-8°, Orléans, imprimerie Jacob; librairie Herluison.

Papier vergé. Extrait des Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais.

Etude sur la nouvelle flèche de la cathédrale de Dijon; par le R. P. F. Clair, O. P. Avec 4 planches d'après les dessins de M. Ch. Suisse, architecte diocésain. In-8°, Dijon, imp. de l'Union typographique.

L'Enseignement de l'architecture tel qu'il est donné à l'École nationale des beaux-arts; par M. Edmond Guillaume, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts. In-8°, Paris, impr. et libr. Chaix.

Exposition universelle internationale de 1888. Congrès international des architectes. Troisième session, tenue à Paris du 17 au 22 juin 1889.

Architecture du Sud-Ouest (l'), organe mensuel de la Société des architectes de Bordeaux. 1re année. In-4° à 2 col., Bordeaux.

L'Architecte moderne devant le Code civil; par Achille Hermant, architecte honoraire du département de la Seine. In-8°, 192 p. Paris, imp. Dumoulin et Cie; lib. Delarue.

Die Architectur des classischen Alterthums und der Renaissance, von prof. J. Bühlmann 2te... Auflage. In-fol., Stuttgart, Neff.

L'Architecture en Italie du vi^e au xie siècle. Recherches historiques et critiques par Raphaël Cattaneo. Traduction par M. Le Monnier. In-4°. Venise, Ongania.

Architektonische Studien, von Sergius Andrejevitsch Iwanoff. In-folio, Berlin, Reimer.

L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche Storico-Artistiche del Professore Pietro Paoletti. In-fol. Venezia, Ongania.

Arnone. Il duomo di Cosenza. In-8° Siena, tip. S. Bernardino.

Kunstbeiträge aus Steiermark, Blätter für Bau-und Kunstgewerbe, herausgegeber von Karl Lacher. In-f°, Frankfurt à M., Keller. Ire Jahrg. Heft 1.

Cavagna Sangiulani. La Basilica di S. Marcello in Montalino. In-8°. Pavia, Fusi.

Estr. dal, « Bollettino storico pavese ». I. 1.

The chronology of mediaeval and renaissance architecture...; by J. Tavenor Perry. In-8°, London, J. Sturray.

VI. — GRAVURE.

Catalogue de dessins originaux réunis en recueils, œuvres importantes des Saint-Aubin, composant la collection de M. Hippolyte Destailleur, architecte du gouvernement. (Vente des 26 et 27 mai 1893) Grand in-8° et planche. Paris, libr. Damascène Morgand.

Traité de lithographie artistique, par E. Duchatel. Préface de Léonce Benedite, conservateur du Musée national du Luxembourg. Illustré par MM. Buhot, Bertrand, P. Dillon, Dulac, Fantin-Latour, Fauchon, Fuchs, C. Lefèvre, Lunois, Maurou, Pirodon, Vogel. In-4°, Paris, l'auteur, 8, rue Guy-de-la-Brosse.

Dessins, Gouaches, Estampes et Tableaux du xviiie siècle. Guide de l'amateur, par Gustave Boucard, membre d'honneur de la Société des peintres-graveurs français. In-8° Paris, libr. Damascène Morgand.

Un Monument lithographique. Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor (Normandie, Bretagne, Bourgogne, Auvergne, Picardie, Dauphiné, Languedoc, Franche-Comté, Champagne); par T. Lebeuffe. In-8°, Paris, impr. Hennuyer; librairie Belin.

Catalogue d'estampes japonaises, de livres et albums illustrés et de kakémonos provenant d'un amateur (Vente le 24 mai 1893). In-8°, Paris, impr. Goupy et Jourdan.

Catalogue d'estampes japonaises, œuvres de choix, suite historique depuis Moronobou jusqu'à Kiosai, précieuse série d'albums des maîtres japonais, gravures et peintures chinoises, miniatures indo-persanes, provenant d'une grande collection parisienne, dont la vente a eu lieu les 17, 18 et 19 avril 1893. In-8°, Paris, libr. Leroux.

578 numéros.

Alfred, lord Tennyson and his friends, a series of 25 portraits and frontispiece in photogravure from the negatives of Mrs Julia Margaret Cameron and H. H. H. Cameron Reminiscences by Anne Thackeray Ritchie, with introduction by H. H. Hay Cameron. In-fol., London, T. F. Umvin.

Handzeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstich-Kabinet zu München. Herausgegeben, von W. Schmidt. In-fol., München.

W. von Seidlitz. Zeichnungen deutscher Kunstlar. In-fol., München, Verlagsanstalt für Kunst.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Cours de dessin, répondant au programme officiel de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires, par Claude Sauvageot. Cours élémentaire (cahier n° 2). In-8° oblong, avec fig. Paris, librairie Delagrave.

Encyclopédie des écoles.

Le Livre du maître pour l'enseignement du dessin. Deux cent cinquante leçons-modèles, par Abel Chancel, architecte du gouvernement, et J. Azaïs. In-8°, xvi-253 p. avec fig. Paris, impr. Capiomont et Cie; librairie Nathan.

Les Notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge ; par MM. Samuel Berger et Paul Durrieu, membres résidants de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 53).

Exercices de dessin à main levée, à l'usage des élèves des cours moyen et supérieur; par L. Poncelet. 6 cahiers in-8°, Charleville, imprim. et libr. Windling.

Préparation au certificat d'études primaires.

Méthode d'écriture-lecture et premières notions d'enseignement du dessin, par Eugène Lalagüe, instituteur. In-8°, Paris, Motteroz.

Traité pratique de photolithographie (Photolithographie directe et par voie de transfert; Photozincographie; Photocollographie; Autographie; Photographie sur bois et sur métal à graver; Tours de main et Formules diverses), par Léon Vidal, n-18 jésus, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars et fils.

Annales de la photographie.

L'Art de l'enluminure : métier, histoire, pratique; par Alphonse Labitte. In-8°, avec 50 dessins et reproductions de manuscrits et d'un fac-similé en couleur. Paris, libr. Laurens.

L'Horlogerie, par Henry Havard, inspecteur des beaux-arts. In 8°, 184 pages avec 80 illustrations par M. Gouin. Paris, lib. Delagrave.

Titre rouge et noir. Les Arts de l'Ameublement.

Traité pratique des peintures à la gouache, par Karl Robert. Avec 50 dessins dans le texte. In-16, Paris, lib. Laurens.

Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des Beaux-Arts.

La Tapisserie, par Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts. In-8°, 200 pages avec 90 illustrations par S. Hugard. Paris, Delagrave.

Traité pratique de la miniature, par K. Robert. Orné de deux portraits par Mme Jeanne Contal et Hortense Richard. In-16, Paris, librairie Laurens.

Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.

Handbuch der kunstpflege in Oesterreich... 2e Auflage. In-8°, Wien, K. K. Schulbücher Verlag.

Heraldisches Handbuch für Freunde der Wappenkunst, sowie für Künstler... herausgegeben von P. Warnecke, mit 318 Abbildungen nach Handzeichnungen von E. Dœpler, ... VIIe. Auflage. In-4°, Frankfurt a M., H. Keller.

Die Kœnigliche Porzellan-Manufactur in Berlin. Innere ausschmüc kung der Verkaufsräume. 34 Original-Aufnahmen in Lichtdruck. Herausgegeben von Ernst Sputh. In-fol., Berlin, Kanter.

Portafoglio delle arti decorative in Italia. Raccolta di monumenti e particolari del Rinascimento. In-fol., Venise, Ongania.

Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, von Alois Riegl, Mit 197 Abbildungen im Text. In-8°, Berlin, Siemens.

Die Technik der Oelmalerei..., von Heinrich Ludwig. 2 vol. In-8°, Leipizg, Engelmann.

VIII. — NUMISMATIQUES.

De la signification des mots « Pax » et « Honor » sur les monnaies béarnaises et du S barré sur des jetons de souverains du Béarn; par M. Deloche. In-4°, Paris, Impr. nationale, lib. C. Klincksieck.

Extrait des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. 34, deuxième partie).

Description de quatre bulles du Musée de Péronne; par O. Gaudechon, numismate. In 8°, Péronne, imprimerie Quentin.

Notice ou Mémoire sur divers dépôts de monnaies romaines trouvés dans le département de Seine et-Marne, et qui peuvent se rapporter à l'année 275 de l'ère chrétienne, époque d'une grande invasion de Barbares; par l'abbé F. A. Denis. In-8°, Meaux, imp. et lib. Le Blondel.

Numismatique. Les Identifications géographiques des monnaies mérovingiennes et le Catalogue de la Bibliothèque nationale; par Charles Farcinet. In-8°, Mâcon, impr. Protat frères.

Une monnaie d'or byzantine inédite portant les effigies de l'empereur iconoclaste Théophile, de sa femme Théodora, de ses trois premières filles, Thécla, Anna, Anastasie; par Gustave Schlumberger. In-8°, Paris, lib. Rollin et Feuardent.

Extrait de la Revue numismatique.

Funde antiker Münzen im Königreich Württemberg, zusammengestellt von Dr Wilh. Nestle. In-8°, Stuttgart, M. Kolhhammer.

Le Monete di Venezia descritte ed illustrate da Nicolo Papadopoli. Coi disegni di C. Kunz. In-4°, Venezia, Ongania.

The coinage of the European Continent, with an introduction and catalogues of mints denominations and rulers, by W. Carew Hazlitt. In-8°, London, S. Sonnenschein.

Die Deutsche Privat-Medaille der älteren Zeit. Von Karl Domanig. In-4°, Wien, Braumüller.

Ein Vortrag gehalten im Wiener Kunstgewerbe-Verein am 7 februar 1893.

Mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 27 Illustrationen im Text.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Agenda de l'amateur photographe pour 1893; par E. Forestier, secrétaire de rédaction du journal l'Amateur photographe. In-8°, Bergerac, imprim. générale du Sud-Ouest. Paris, Société générale d'éditions, 21, boulevard Saint-Germain.

Les Contretypes, ou les Copies de clichés; par George Balagny. In-18 jésus, Paris, imprim. et libr. Gauthier-Villars et fils (9 septembre).

Les Récréations photographiques; par A. Bergeret et F. Drouin. 2e édition, revue et corrigée. In-8°, avec 131 gravures et 4 planches tirées en phototypie. Sceaux, impr. Charaire et Cie. Paris, lib. Mendel.

La Photographie pour tous. Traité théorique et pratique de la photographie et de ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie, à l'usage des amateurs et des professionnels; par Georges Brunel, membre de la Société astronomique de

France, et Ed. Grieshaber fils, de la Société française de photographie. Avec préface de M. Mieusement. Illustré d'un grand nombre de gravures, figures et planches dans le texte et hors texte. In-8°, Paris, lib. Roy et Geffroy.

Les Insuccès dans les divers procédés photographiques; par L. Mathet. 2 vol. In-18 jésus. Première partie : Procédés négatifs, 140 p.; deuxième partie : Etudes positives, 168 p. Paris, lib. Mendel.

Photographie des couleurs et Projections polychromes; par Léon Vidal. In-8°, avec portraits et tableau explicatif en coul. Paris, imp. et lib. Larousse.

Extrait de la Revue encyclopédique (n° 60, 1er juin 1893).

Traité pratique de photographie, à l'usage des amateurs et des débutants; par Charles Mendel, directeur de la Science en famille et de Photo-Revue. 2e édition. In-18 jésus, avec figures. Paris, libr. de la Science en famille.

La Photographie et ses applications. Traité pratique de la préparation des produits photographiques; par Paul Ganichot, chimiste. 2 vol. In-18. Première partie : les Produits employés en photographie, 130 p.; deuxième partie : Préparations et Solutions, 122 p. Paris, lib. Mendel.

Verzeichnis von Photographien nach Werken der Malerei, bis zum Anfang des XIXe Jahrhundert. In-4°, Berlin, Amsler.

X. — CURIOSITÉS.

Avignon, par Joanne. In-16, avec 5 gravures, un plan en coul. Paris, imprim. Lahure; libr. Hachette et Cie.

Collection des Guides Joanne.

Catalogue descriptif d'une collection d'objets d'art rapportés de son voyage au Japon, par Pierre Barbouteau. In-8°, XIII-150 p. avec grav. Paris, impr. Flammarion; l'auteur, 7, rue Chaptal; lib. Leroux.

Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravures, objets d'art et architecture exposés au Champ-de-Mars le 10 mai 1893. In-8°, LXIV-212 p. Evreux, imp. et lib. Hérissey.

Le Chat, d'après les Japonais, par Jules Adeline. In-16, avec 2 eaux-fortes et croquis lithographiés. Rouen, imprimerie Cagniard.

Le Costume dans les armées royalistes, par C. de La Chanonie. In-8°, Compiègne, impr. Lefebvre.

Papier vergé. Extrait de la Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou.

Curiosités du vieux Montmartre (les moulins à vent, la porcelaine de Clignancourt, le mont Marat), par Ch. Sellier. In-12, Paris, imp. Kugelmann.

Extrait de l'Aurore du XVIIIe, du 27 mai au 15 juillet 1893. Tiré à 200 exemplaires.

Le Gracieux Casse-tête forézien, destiné au dessin d'ornement, propre à l'enseignement de quelques notions de la géométrie sur les surfaces et les lignes courbes; par F. Chapelle, avocat. In-8°, 16 p. avec 101 figures en couleur. Saint-Étienne, imp. Wolff; libr. Chevalier; l'auteur, 10, cours Saint-Paul.

Histoire du théâtre des Folies-Marigny (1848-1893); par P. L. de Pierrefitte. In-8°, Issoudun, impr. Gaignault. Paris, libr. Tresse et Stock.

Extrait de la Revue d'art dramatique 1893.

Les Monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires, par Salomon Reinach. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la Revue archéologique.

Notes sur quelques anciens talismans de bataille; par M. Edmond Le Blant. In-4°, 15 pages. Paris, Impr. nationale; libr. Klincksieck.

Extrait des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. 34, deuxième partie).

Russie (la) en images : la Famille impériale, les souverains, l'armée de terre, la marine, les écrivains, les artistes, les musiciens, les villes et monuments, les types ethnographiques, l'image populaire et la caricature, les décorations (ordres de chevalerie), l'alphabet russe, cartes de l'empire russe. In-8° carré, avec 109 grav. Paris, impr. et librairie Larousse.

Tours, par Joanne. In-16, avec grav. plan en couleur. Paris, imprim. Lahure; libr. Hachette et Cie.

Collection des Guides Joanne.

Vieux Saxe, par Henri Mazel. Petit in-8°, frontispice en coul., par Andhré des Gachons, couverture et médaillons originaux d'Henri Gillet. Paris, impr. et librairie Girard.

Il a été tiré 65 exemplaires de luxe.

La Vie artistique, par Gustave Geffroy, 2e série. (Le Bagne de l'idéal, Rembrandt, Holbein, Auguste Rodin, Gustave Doré, André Gill, Karl Bodmer, Adolphe Willette, Jules Chéret, l'Hôtel de Ville de Paris, le Louvre, Coucy, le théâtre d'Orange, Entrée des danseuses, Salon de 1892, le Symbolisme, etc.). In-16°, 402 pag. Paris, impr. P. Dupont; libr. Dentu.

Museum Oxoniense. Catalogue of the Greek vases in the Ashmolean Museum, by Percy Gardner. In-f°, Oxford, Clarendon Press.

Corona delle nobili et virtuose Donne. Libro quinto. In Venetia, 1590. Réimpression.

Teatro delle nobili et virtuose Donne. Réimpression.

Bibliografia di Roma medievale e moderna, opera postuma di Francesco Cerroti, accresciuta a cura di Enrico Celani. In-8°, Roma, Forzani.

Tome I. Stonia ecclesiastico-civile.

Maria Stuart, von Dr. Gustav Storm,... Uebersetzt von Dr. P. Wittmann. In-8°, München, C. Mehrlich.

Die Medicin der Naturvölker. Ethnologische Beiträge; von Max Bartels. In-8°, Leipzig, Fernau.

Mit. 175 Original-Holzschnitten im Text.

XI. — BIOGRAPHIE

The Painter Albert Besnard biography ; by Roger Marx. In-4°, with original Etchings and illustrations after his pictures. Paris, impr. Hennuyer.

300 copies printed specially for the American art Association.

Notice sur Jean-Bienaimé Bonnassieux, de l'Académie des Beaux-Arts; par M. E. Frémiet, de l'Institut. In-4°, Paris, impr. Firmin-Dido et Cie.

Charlet et son œuvre, par Armand Dayot, Inspecteur des Beaux-Arts In-4°, 124 pages avec 118 compositions lithographiques, peintures à l'huile, aquarelles, sépias et dessins inédits. Paris, impr. et libr. May et Motteroz.

Les Duhamel, sculpteurs tullois du XVIIe siècle, par G. Clément-Simon. In-8°, Caen, impr. et libr. Delesques.

Extrait du Compte rendu du 57e congrès archéologique de France, tenu en 1890 à Brive.

Notice sur M. Eugène Lagier, membre de la classe des Beaux-Arts, par M. Ch. Vincens, directeur de l'Académie. In-8°, Marseille, impr. Barlatier et Barthelet.

Extrait des Mémoires de l'Académie de Marseille.

Notice nécrologique sur Henri Lebrun, architecte, par M. Hachet-Souplet, membre fondateur de la Société des architectes de l'Aisne. In-8°, Saint-Quentin, impr. Poëtte.

Notice sur M. Henriquel-Dupont, par M. Achille Jacquet, de l'Institut. In-4°, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.

La Famille Lobin et la peinture sur verre en Touraine, par Léon Lhuillier, membre de la Société archéologique de Touraine. In-8°, Tours, librairie Péricat.

Les Moreau, par Adrien Moureau. In-8°, Paris, Pierson.

Les Frères Van Ostade, par Marguerite Van de Wiele. In-8°, 110 pages avec 65 grav. Paris, libr. Allisen et Cie.

Titre rouge et noir. Les Artistes célèbres.

Albrecht Dürer's Leben und künstlerische Thätigkeit in ihren Bedeutung für seine zeit und die Gegenwart, von Dr. A. von Eye. In-4°, Wandebeck.

Otto Julius Bierbaum. Fritz von Uhde. In-4°, München, Albert.

Diccionario biografico de artistas de la provincia de Cordoba, por D. Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales.

Voy. Colección de documentos ineditos para la historia de España. Tomo CVII.

Carpaccio, son temps et son œuvre, par P. Molmenti. In-4°, Venise, Ongania.

Bernardo Celentano, conferenza di Pasquale Lubrano Celentano. In-8°, Napoli, Pierro.

Scutellari. Cenni biografici intorno ai pittori, scultori ed architetti ferraresi dal 1750 fino ai giorni nostri. In-8°. Ferrara, tip. Sociale.

Per far seguito alle Vite del Baruffaldi.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Gazette du photographe amateur, paraissant tous les mois. In-8° à 2 col., 8 pl. Bordeaux, impr. Dupuch, 9, rue Vital-Carles.

Nice artistique, illustré, paraît tous les dimanches. (Numéro spécimen.) In-4° à 3 col., p. Paris, impr. Alcan-Lévy. Nice, 1, rue Saint-Michel.

Œuvre d'art (l'), revue bimensuelle illustrée. 1re année. In-f° à 3 col., 4 p. et 4 pl. Paris, impr. Aron frères, 28, rue Saint-Georges.

Photo-Revue, journal des amateurs de photographie, paraissant tous les mois Publié sous la direction de Charles Mendel. Nouvelle série. N° 1. (Avril 1893.) In-8° à 2 col., 8 p. Sceaux, impr. Charaire. Paris, 118, rue d'Assas.

Revue française de littérature et d'art, paraissant à Londres tous les deux mois. N° 1. Londres, Librairie parisienne.

The illustrated Archæologist, edited by J. Romilly Allen. In-4°, London, Chas.-J. Clark.

Paulin Teste.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1893

TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE. — TOME DIXIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

Pages.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie